KRITISCHE EINLEITUNG IN DIE GESCHICHTE UND LEHRSÄTZE DER ALTEN UND NEUEN MUSIK

Friedrich Wilhelm Marpurg



Marpurg



[illegible]







Amicum Amicus
FREDR. GUIL. MARPURGIUM
Fredericus Kauke del. ad viv. et Sculp. Berol.
MDCCLVIII

Kritische Einleitung
in
die Geschichte und Lehrsätze
der alten und neuen
Musik,

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.



Nebst acht Kupfertabellen.

Berlin,
bey Gottlieb August Lange 1759.

Sandberger. –

Sr. Hochwohlgebohrnen,

dem

HERRN

Christian Ludewig von Brandt,

ehemahligen Stallmeister bey des verstorbnen Prinzen von Preussen Königlicher Hoheit.



Hochwohlgebohrner Herr,

Ich unterstehe mich, Ihnen die Geschichte einer ergetzenden Kunst vor Augen zu legen, die mitten unter den nützlichsten Beschäftigungen Ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehet. Die Harmonien der Musik haben nicht weniger Reitze für Sie, als die dichterischen Schönheiten eines Homers oder Pindars; und, Sich von den höhern Wissenschaften zu zerstreuen, konnten Sie nicht anders als Ihre Entzückungen unter die angenehmern Musen vertheilen.

Sie

Sie haben, Hochwohlgebohrner Herr, Sich einigemahl über die Beschaffenheit der alten Musik mit mir zu unterreden, und mich zu einer Abhandlung von selbiger zu ermuntern, beliebet. Sie äusserten allezeit eine Idee von dieser Musik, die man, nach einer unparteyischen Untersuchung, davon zu haben, nicht umhin kann. Die hyperbolischen Erzählungen eines griechischen oder lateinischen Scribenten von den Wirkungen derselben hatten Sie niemahls wider die Musik unsrer Zeiten eingenommen. Aber Sie haben auch niemahls den Vertheidigern der heutigen Tonkunst soviel Gehör gegeben, daß Sie die Musik Athens für nichts anders, als eine wilde Janitscharenmusik gehalten hätten. Es hatte selbige ihre Regeln; aber diese Regeln waren nicht die unsrigen.

So unparteyisch ich mich in der Untersuchung der alten Musik zu verhalten, bemüht gewesen bin: so glaube ich dennoch, gewissen zu eifrigen Verehrern des Alterthums nicht genung gethan zu haben. Um meine Meinung zu widerlegen, wird man gewisse Stellen aus manchem griechischen oder römischen Scribenten wollen anders verstanden wissen; verschiedne Sätze wird man nicht mit hinlänglichen Beweisen verwahret halten. -- -- Der Muth entfällt mir, wenn ich an einen Voßius oder Meibom gedenke.

 denke.

denke. Ich werde Beystand gebrauchen, und werden **Sie** mir selbigen versagen können?

Man wird mit Zeugnissen streiten; ich habe Gegenzeugnisse vonnöthen. Ich werde mehr als einmahl genöthigt werden, **Ihre** Belesenheit, und **Ihre** gelehrte Einsichten zu Hülfe zu rufen. **Sie** haben mir zu thun gemacht. Ich räche mich, und gebe **Ihnen** eine andere Beschäftigung.

Ich habe die Ehre, mit Respect zu seyn

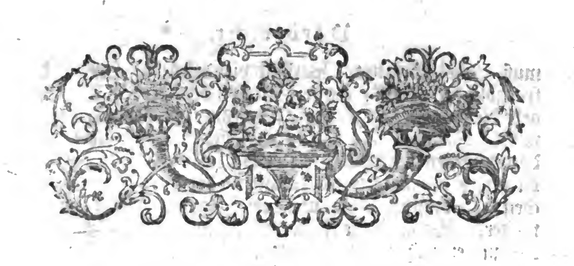
Hochwohlgebohrner Herr

Berlin,
den 4. May 1759.

Ihr gehorsamster und ergebenster Diener

Marpurg.

Vorbe=



Vorbericht.

Ich habe nicht Lust, den Leser mit einer langen Vorrede aufzuhalten. Ich kann aber auch nicht umhin, eines und das andere wegen gegenwärtigen Werks zu erinnern. Meine Absicht ist gewesen, etwas vollständiger zu seyn, als Prinz in seiner Geschichte der Musik, und etwas ordentlicher als Bonnet und Bourdelot in der ihrigen. Von des Bontempi in italiänischer Sprache herausgegebnen musikalischen Historie kann ich nicht urtheilen, weil ich, aller Bemühungen ungeachtet, solche nicht auftreiben können. Ich wünschte, selbige zu sehen.

Prinz hat uns nicht viel mehr, als eine Art von Disposition zu einer Geschichte der Tonkunst geliefert. Sein Buch siehet, in verschiednen Capiteln, einem musikalischen Calender, oder höchstens einem akademischen Lehrbuch ähnlich, wozu man den Discurs des Hrn. Professors haben

muß. Des Bonnets Werk ist vielmehr eine Historie der französischen Musik, als der Musik überhaupt. Ich übergehe die darinnen herrschende Unordnung, die auf kein gewißes System eingeschränkte Zeitrechnung, die noch dazu kommenden häufigen Druckfehler in den Jahrzahlen, die öfters unrichtigen Nachrichten, die französirte Mährchen, die verstümmelten und verfälschten Nahmen, und so weiter. Wenn ich die Fehler dieses französischen Schriftstellers zu vermeiden, gesucht habe: so kann ich bey allen meinen Bestrebungen, vielleicht in andre gefallen seyn. Ich erwarte hierüber den Ausspruch des Publici, und werde die Erinnerungen und Verbeßerungen einsehender Männer allezeit mit Dank annehmen.

Ich habe gesagt, daß ich etwas vollständiger als Prinz seyn will. Hiedurch verstehe ich nicht, daß ich jedes Individuum ohne Unterscheid, das nur ein Rastral führen kann, in meine Geschichte bringen, oder von jedem Individuo alles, was man nur von ihm in Erfahrung bringen kann, haarklein erzählen will. Die Begebenheiten deßelben müßen mit der Musik eine Verbindung haben, und es kann uns übrigens gleich viel seyn, ob dieser oder jener eine Parucke, oder sein eignes Haar getragen, ob er sich zwey- oder dreymahl verheyrathet, ob er am kalten oder hitzigen Fieber gestorben, und was dergleichen Sachen mehr sind. Wenn dergleichen Begebenheiten erzählet werden sollen, so muß allezeit ein andrer etwas intereßanter, oder anecdotischer Umstand, daß ich so sage, damit verknüpfet seyn.

Indeßen ist doch in Ansehung der alten und neuern Zeiten eine gewiße Ausnahme zu machen. Je weiter wir von

von der itzigen Zeit entfernet sind, desto eher können wir von einem Subject alles, was man nur weiß, beybringen. Denn es trift sich oft genung, daß wir nicht sehr vieles davon aufgezeichnet finden. Da ist das geringste, wenn es auch sonst eben nicht zu intereßant an sich ist, allenfalls mitzunehmen.

Ferner ist aus den alten Zeiten, so wenig als möglich, ein Subject auszulaßen. Es ist zu glauben, daß die griechischen Scribenten, die alle selbst die Musik verstanden, wenn sie auch nicht alle ihr Hauptwerk davon machten, uns von keinen, als würdigen Männern, die Nahmen aufbehalten haben. Wenn sie den Nahmen eines schlechten Tonkünstlers nennen, so setzen sie auch zu gleicher Zeit dabey, daß er schlecht gewesen; und wenn in eben demjenigen Buche, wo die Geschichte eines großen Eroberers erzählet wird, sehr oft ein feigherziger und blöder Fürst zum Vorschein kömmt: so kann man auch in der Geschichte einer Wißenschaft oder Kunst nicht umhin, wenn es gewiße Umstände erfordern, sowohl einen ungeschickten, als geschickten Ausüber derselben, jedoch mit verschiednen Zügen, ins Register zu bringen.

Uebrigens gehört sowohl der Theoreticus als Practicus der Musik in die Historie derselben. Wenn der letzte etwann beßer geiget, oder das Pedal tritt: so hat der erste desto mehr Wißenschaft von den Grundsätzen der Kunst. Es muß sich aber sowohl der Theoreticus als Practicus durch einige Werke öffentlich gezeiget haben. De occultis non iudicat ecclesia. Die Nahmen fürstlicher, vornehmer, und gelehrter Liebhaber gereichen der Geschichte der Tonkunst zur Ehre, und zur Zierde. Aber ihre übrigen Lebensumstände,

 in

in so weit solche mit der Musik keine Verbindung haben, müßen nicht in einer Historie der Musik gesuchet werden.

Die Subsidien, deren ich mich zur Verfertigung dieser Einleitung hauptsächlich bedienet habe, sind **von den Alten:** Aristoxen, Euclides, Gaudentius, Nikomach, Alypius, Aristides Quinctilianus, der ältere Bacchius, Martianus Capella, Ptolomäus, Julius Pollux, Plutarch, Boethius, Macrobius und Psellus; **von neuen Scribenten** Glarean, Zarlino, Artusi, Prätorius, Kircher, Wallis, Isaac Voß, Meibom, Menestrier, Joh. Alb. Fabricius, Sethus Calvisius, Lippius, Prinz, Bonnet, Walther, Broßard, Bayle, Burette, Cesare Crivellati, von Til, Bruder Mich. Koßwick, rc.

Ich empfehle mein Werk der geneigten Beurtheilung meiner Leser.

Inhalt.



Inhalt.

8. Von

Vorbe-



Vorbereitung.

§. 1.

Die Musik wird in die alte und neue eingetheilet, und die Zeiten der alten **Musik** können in die **unbekannten** und bekannten unterschieden werden. **Unbekannte** nenne ich diejenigen, von welchen wir in Absicht auf die eigentliche Beschaffenheit dieser Kunst nichts wahrscheinliches bestimmen können; bekannte, aus welchen Schriften vorhanden sind, woraus man, wo nicht mit unumstößlicher Gewißheit, jedoch mit einiger Wahrscheinlichkeit, die Beschaffenheit der Musik dieser Zeiten darthun kann. Die unbekannten Zeiten, welche bis auf die Zeiten des Pythagoras gehen, und dreytausend dreyhundert und siebenzig Jahre enthalten, können in folgende vier Perioden unterschieden werden, wovon

Der erste geht vom Ursprung der Musik bis auf die Sündfluth, und enthält eintausend sechshundert und sechs und funfzig Jahre.

Der zweyte geht von der Sündfluth bis auf den Seezug der Argonauten, d. i. von 1656. bis 2727, und enthält eintausend und ein und siebenzig Jahre. In diesem Zeitraume haben die Götter gelebt, und die Helden zu blühen angefangen.

Der dritte geht von dem Seezug der Argonauten, (2727), bis auf den Anfang der olympischen Spiele (3174), und enthält vierhundert sieben und vierzig Jahre. Bis zur Mitte dieses Zeitraums haben die Helden gelebt.

Der vierte geht vom Anfang der olympischen Spiele (3174), bis auf die Zeiten des Pythagoras (3370), und enthält hundert sechs und neunzig Jahre.

§. 2.

Die bekannten Zeiten der alten Musik können in folgende vier Perioden unterschieden werden, wovon

Der erste geht von den Zeiten des Pythagoras (3370) bis auf die Zeiten des Aristoxens, d. i. bis 3634, und enthält zwey hundert vier und sechszig Jahre.

Der zweyte geht von den Zeiten des Aristoxens (3634), bis auf Christi Geburt, d. i. bis 3947, und enthält drey hundert und dreyzehn Jahre.

Der dritte geht von Christi Geburt bis auf die Zeiten des Claudius Ptolomäus, und enthält hundert und siebzehn Jahre.

Der vierte geht von den Zeiten des Ptolomäus (117) bis auf die Zeiten Dunstans (950), und enthält achthundert drey und dreyßig Jahre.

Hier endigt sich die alte Musik, und geht die neuere an, welche sich in folgende zween Periodos theilet, wovon

Der erste geht vom Dunstan (950), bis auf die Zeiten Bernhards des Deutschen (1470), und enthält fünf hundert und zwanzig Jahre.

Der zweyte geht vom Bernhard (1470) bis auf die gegenwärtige Zeit, und enthält zwey hundert neun und achzig Jahre.

Die neue Musik hat also vor achthundert und neun Jahren ihren Anfang genommen. Wir folgen in unserer Zeitrechnung dem System des Calvisius.

§. 3.

Wenn wir die Perioden der alten Musik mit den zween Perioden der neuern zusammen nehmen: so haben wir es überhaupt mit zehn Perioden dieser Kunst zu thun, und nach Ordnung derselben wollen wir die merkwürdigsten Begebenheiten der Musik kürzlich durchgehen.

Erster Periodus.

Vom Ursprung der Musik bis auf die Sündfluth.

(Enthält tausend sechshundert sechs und funfzig Jahre.)

§. 4.

Die Musik hat ohne Zweifel sogleich in den ersten Jahren der Welt ihren Anfang genommen, es sey nun, daß der Mensch solche aus sich selber erfunden, oder daß ihm das Singen der Vögel dazu Gelegenheit gegeben hat. So roh und gebrechlich solche auch anfänglich seyn mogte, so wie es alle übrigen Künste und Erfindungen in ihrem ersten Ursprunge gewesen: so war es doch eine Musik, und in Ermangelung einer bessern, war sie die beste ihrer Zeit. Man kann also die beyden ersten Bewohner der Erde, Adam und Eva, unstreitig als die Erfinder der Tonkunst, wenigstens der Singmusik, betrachten. Währender Zeit dieser Theil der Musik vom Enos, der zuerst das Lob des Schöpfers zu besingen anfieng, und welcher von 235 bis 1140 lebte; ferner vom Cainan (325 - 1235); und vom Mahalaleel (395 - 1290) vorzüglich ausgeübet ward: so erfand Jubal, dessen Leben in das Zeitalter Jareds fällt (460 - 1422), etwann ums Jahr der Welt 800. die Spielmusik, und erweiterte also den Umfang der Kunst. Das ist alles, was wir von dem Ursprung der Musik, und ihren Ausübern vor der Sündfluth; aus den Schriften des Moses wissen. Ohne Zweifel sind diese Nachrichten auch die zuverläßigsten, und, wenn sich nachher andre Völker, zumahl ausser-

halb den Gränzen Asiens, und lange nach der Sündfluth, den Ursprung dieser Kunst zueignen wollen, und welches Volk hat nicht solches gethan? so kommen sie unfehlbar mit ihrer Rechnung zu späte. Diese vermeinten Erfinder der Musik bey andern Völkern, und in andern Welttheilen, können nicht anders als solche Personen betrachtet werden, die unter ihren Landesleuten zuerst mit besonderm Fleiß die Musik ausgeübet, und die Ausbreitung derselben am meisten, und mit glücklichem Erfolge, befördert haben. In diesem Falle sind die Chineser, die den Fo-ki, ihren ersten König zum Erfinder der Musik überhaupt, und insbesondere den König Ti-co zum Erfinder der Singkunst machen. Da die Regierung des ersten in die Jahre 996-1111. und des andern in 1513-1583 fällt: so siehet man, daß diese Nachrichten weit jünger als die mosaischen sind, als nach welchen schon ums Jahr der Welt 800. beydes, die Spiel- und Singmusik, erfunden war. Was die Phönicier, Egyptier, Griechen, und andre mehr betrift: so fällt das Vorgeben der Erfindung der Musik bey ihnen gänzlich weg, weil sie erstlich, wenigstens nach den Nachrichten des Moses, nach der Sündfluth entstanden sind. Man muß übrigens von der Erfindung der Musik an sich, die Erfindung dieses oder jenen Instruments, oder dieses oder jenen Theils der Musik, ingleichen die Erfindung einer Sache von der Verbesserung derselben, allezeit unterscheiden.



Zweyter

Zweyter Periodus.
Von der Sündfluth bis auf den Seezug der Argonauten,
d. i von 1656 bis 2727.
(Ein tausend ein und siebenzig Jahre.)

§. 5.

Die Ursachen, die dem Menschen vor der Sündfluth die schon erfundnen Künste und Wissenschaften wehrt gemacht hatten, verbanden ihn nach der Sündfluth, dieselben wieder hervorzusuchen, und unter denselben war unstreitig die Musik eine der ersten, deren Gebrauch erneuert ward. Dieses geschahe vom Noah (1056 - 2005), und dessen Kindern Sem, Ham und Japhet. Sie wurde aber nicht allein wieder erneuert, sondern auch, etwan ein Jahrhundert nach der Sündfluth, ums Jahr der Welt 1757. vermittelst der Zerstreuung der Menschen, die durch den unglücklichen Thurmbau zu Babel veranlasset ward, nicht allein in andere Gegenden Asiens, sondern auch in andere Welttheile überbracht. α) Sem, (1558 - 2158) der Vater der Chaldäer, Assyrer, Perser, Syrier, Armenier, Phönicier und Bactrianer, und seine Söhne Arphachsad (1658 - 2096), und Assur, der vermittelst der Eroberung der von der Familie Chams, und zwar dem Sohne und Enkel desselben, Chus und Nimrod erbauten Stadt Babylon, den Grund zur assyrischen Monarchie legte, breiteten die Musik in Asien aus. β) Die nach Africa sich wendende Nachkommenschaft des Hams machte sie in diesem Welttheile bekannt, und zwar in Egypten, der Sohn Hams, Osiris, erster König daselbst von 1950 - 2223. Dieser Osiris wird von andern Mezraim, ingleichen Menes, Apis oder Serapis genennet, und hatte einen Vertrauten an seinem Hofe, Namens Hermes, mit dem Zunahmen Trismegistus, oder der dreymahl grosse, der nicht allein in der Musik, sondern auch in andern Künsten und Wissenschaften für die Zeit, worinn er lebte, vortreflich war, der aber so wenig mit dem

lange Zeit nach ihm blühenden Mercur, (ob er gleich in der griechischen Sprache sonst ebenfals Hermes heisset,) als die Gemahlin des Osiris, Isis mit der Jo oder Isis, der Tochter Agenors, und einer Schwester des Cadmus zu vermengen ist, wenn man auch in den mit Finsterniß bedeckten und mit so vielen Fabeln vermischten Geschichten des Alterthums, einige wahrscheinliche Zeitrechnung beobachten will. γ) Japhet und seine Söhne brachten endlich den Gebrauch der Musik nach Europa, und zwar, wie man erzählet, so wandte sich Javan oder Jon nach Griechenland; Pannon nach Ungarn; Gommer der erste, nach Deutschland, Gallien, die Schweitz, die Niederlande und Engelland; Thubal nach Spanien, Magog nach Schweden; Mesech nach Rußland und Pohlen, und Gommer der zweyte, ein Sohn des Togarma nach Dännemark. Togarma war Gommers des ersten Sohn, und ein Enkel Japhets.

§. 6.

Unter allen diesen Völkern war vielleicht kein einziges, welches nächst den Egyptiern, sich sofort mit grösserm Fleisse auf die Musik zu legen anfieng, als die Deutschen und Gallier, ob sie schon ungleich später als die Egyptier, Griechen und Lateiner solche methodisch zu treiben angefangen haben. Wenigstens haben wir keine Nachricht davon, und wir werden sie auch in unserer Historie nicht ehe, als lange Zeit nach Christi Geburt, wieder finden. Diese beyde Nationen, welche einerley Ursprungs waren, und im Anfange unter dem Nahmen der Celten einander vermenget wurden, hatten zu Häuptern ihrer Religion eine Art von Philosophen, Priestern und Dichtern, welche Druiden genennet wurden. Unter selbigen wurde die Classe der Dichter, welche zugleich Musici waren, durch den Nahmen der Barden, welcher in der alten celtischen Sprache so viel als Sänger bedeutet, wie Festus behauptet, von den andern unterschieden, und ihre Beschäftigung war, nicht allein die Thaten grosser Männer in ihren Versen zu rühmen, und solche, von musikalischen Instrumenten begleitet, abzusingen. Sie mußten auch die Gesetze der Könige dem Volke singend bekannt machen. Sie zogen, wenn es zu Felde gieng, an der Spitze der Armee mit ihrer Musik vorauf, und standen in solchem Ansehen, daß sie zwey streitende Heere in der größten Hitze auseinander zu bringen, und Friede zu vermitteln, im Stande waren. Sie bedienten sich der Musik bey Feyerung des Gottesdienstes, und besonders bey Begräbnissen grosser Helden. Sie führten übri-

übrigens ein strenges und eingezogenes Leben, und hielten sich in Wäldern auf, woselbst sie auch Unterricht ertheilten. Man hat in Deutschland annoch Oerter, welche von diesen **Barden** den Nahmen bekommen haben, z. E. **Bardowick** im Lüneburgischen, weil einige ihrer Häupter in dieser Gegend residirt, und sie daselbst ihre Versammlungen gehalten haben. Ein dem Staate so nützliches Volk konnte nicht ermangeln, ihren Königen angenehm zu seyn, und von selbigen mit ansehnlichen, ihrem Stande gemässen, Freyheiten beschenket zu werden. Die Geschichte meldet uns auch, daß **Ascenas**, oder, wie er von andern genennet wird, **Tuisco**, der im Jahre 1900. zur Zeit **Assurs** bey den Assyriern, Deutschland beherrschte, und, nach seinem Exempel **Bardus** der fünfte, König der Gallier, der ums Jahr 2070, zur Zeit des assyrischen Königs **Aralius**, regierte, und von Barden abstammete, solches gethan hat. Nachdem diese Barden lange Zeit geblühet hatten, so fiengen sie, samt dem Orden der Druiden, zur Zeit, als die christliche Religion in Frankreich und Deutschland eingeführet wurde, allmählich an, einzugehen, und andern Einrichtungen und Gebräuchen Platz zu machen. Was die Barden übrigens in Deutschland und Gallien waren, das waren die **Skalden** in den nordischen Königreichen, in Dännemark, Norwegen und Schweden. Doch ist der Orden der Barden ohne Zweifel älter, als der Orden der Skalden.

§. 7.

Wir kehren nach Asien zurück, wo wir noch vor dem Osiris der Egyptier, in den Jahrbüchern der Chineser, den **Xun** (1691 = 1741), und den **Ti=ki** (1751 - 1760), zween der Musik sehr ergebne Könige bemerket finden, wovon der leztere die **Tanzkunst**, wo nicht erfunden, doch wenigstens in starke Aufnahme unter seinem Volke gebracht haben soll. (Wie das chinesische Reich nach der Sündfluth so geschwinde wieder bevölkert worden, oder ob die Sündfluth, wovon uns Moses Nachricht giebt, nicht allgemein, oder, in Absicht auf China, nur eine kleine Ueberschwemmung einer gewissen Provinz darinnen gewesen ist, indem die Chineser ebenfals von einer Sündfluth schreiben, die ungefähr in die Mitte der Regierung des **Yao** (1591 - 1691), fällt: dieses überlassen wir den historischen Kriticis zu untersuchen.) In den Schriften Mosis wird der Musik nicht eher wieder gedacht, als ums Jahr 2205, da **Laban**, der unter den Tonkünstlern seiner Zeit ohne Zweifel einen ansehnlichen Platz verdienet,

dienet, seinen Schwiegersohn Jacob auf der Flucht einhohlte, und ihn fragte: warum er ihm nicht von seinem Vorhaben Nachricht gegeben, weil er ihm dadurch das Vergnügen geraubet, ihn mit Musik zu begleiten. Daß **Moses** selbst in der Tonkunst erfahren gewesen seyn müsse, ist daraus klar, weil er eine gewisse Art von Trompete (2454), erfunden hat, und wie konnte solches anders seyn, da er in dem Lande des Witzes, in Egypten gebohren und erzogen war. Er lebte von 2372 bis 2492. Seine Schwester, die berühmte Sängerinn **Mirjam** (2366, 2492) legte nach dem glücklichen Durchgang durchs rothe Meer, (2453) eine öffentliche Probe ihrer Kunst vor dem Volke ab, als sie, wegen Errettung des ebräischen Volks aus den Händen des **Orus**, damahligen Königs in Egypten, mit dem aus lauter Personen ihres Geschlechts bestehenden musikalischen Chore, dem Herrn ein Danklied anstimmte.

§. 8.

2500 bis 2600. Im Jahre 2520. kam **Cadmus**, ein Sohn des Agenoris, eines Königs in Phönicien, in Griechenland an, und bauete die Stadt Theben nicht weit von dem Parnassusberge. Er erfand die Buchstaben; und gab dadurch den Griechen ein Mittel an die Hand, sich Unterricht und Einsicht einander schriftlich mitzutheilen. Die Folge der Zeit hat es gezeigt, wie wohl sie dieses Erfinden zu nutzen gewußt; und daß selbiges sofort keinen geringen Einfluß in die Musik gehabt haben müsse, ist leicht zu erachten, wenn man bedenkt, daß Cadmus selbst, nach dem Bericht Nikomachs, die Musik verstanden, und daß das Wort **Musik** zu dieser Zeit einen weitläuftigern Umfang als itzo gehabt, und verschiedne schöne Künste und Wissenschaften begriffen hat. Dieser Zeitpunct ist also nicht wenig merkwürdig, wenn wir gleich noch von keiner Menge griechischer Tonkünstler lesen, indem annoch Egypten, Phönicien, Phrygien und andere asiatische Provinzen in dem Besitze waren, dieser Kunst mit Ruhm obzuliegen. Unter andern hat in diesem und dem folgenden Jahrhundert **Merkur** in Egypten geblühet, Merkur, der die Ehre hat, der Erfinder des, durch die Kunst der Griechen, in der Folgezeit verbesserten **allerersten musikalischen Systems** zu seyn, welches, wie wir an einem andern Orte bemerken werden, in einer bestimmten Ordnung von vier, in verschiedner Weite auf einander folgenden, Tönen bestand. Dieses ist der erste Versuch, der, um die bisher gewöhnliche willkührliche Spannung der Sayten aufzuheben, in der Welt gemacht ward, diese Spannung

nung gewissen Regeln zu unterwerfen, und darnach Musik zu machen. Da 2500 bis
Merkur dieses System auf ein, in der Gestalt einer Schildkröte von ihm er- 2600.
fundnes, besaitetes Instrument, welches eine *Lira* von ihm genennet ward, applicirte: so kömmt es daher, daß dieses System insgemein die *lira Mercurii*, oder die **Lyre des Merkurius** genennet wird. Die Gelegenheit zur Erfindung derselben soll ihm eine auf den Feldern Egyptens gefundne verdorrte Schildkröte gegeben haben. Es begnügte sich aber der Erfinder dieses Systems nicht, dasselbe bey besayteten Instrumenten zu gebrauchen. Er bemühte sich, es auch bey dem Blasezeug anzubringen, und da er zu diesem Zwecke die sogenannte einfache **Flöte** (*Monaulos*) erwählte, und den Abstand und die Oefnung der Löcher nach seinem System einrichtete: so ist dieses vermuthlich die Ursache, warum ihm die Erfindung dieses Instruments zugeeignet wird. Denn sonsten war die einfache Flöte vermuthlich schon lange in der Welt bekannt.

§. 9.

Gute Erfindungen werden bald nachgeahmet. Das System des Merkurius war kaum in Griechenland bekannt worden, als **Apollo**, der sich an dem Hofe des Königs Admetus in Thessalien, einer griechischen Provinz, aufhielte, dasselbe bey einem, in der Gestalt einer Harfe von ihm erfundnen, viersaytigen Instrumente, welches von ihm *Cithara* benennet ward; **Hyagnis** aber, aus Phrygien in Asien gebürtig, der zugleich mit den Göttern an dem Ruhme Theil haben wollte, der Tonkunst durch seine Bemühungen aufzuhelfen, bey der von ihm erfundnen **Doppelflöte** (*Diaulos*) anbrachte. Egypten, einige Provinzen Asiens, und Griechenland schienen um diese Zeit, so wie etwann in den neuern Jahrhunderten **Deutschland**, **Italien** und **Frankreich**, einen Wetteyfer zur Verbesserung der Kunst blicken zu lassen. Man wird solches aus folgenden Begebenheiten schliessen. Apollo suchte nicht allein die Spielmusik in einen bessern Zustand zu setzen, sondern verband auch die Ausübung der Singkunst damit, und ist bey den Griechen der erste, **der zugleich gesungen und gespielet hat**. Er rühmt sich dieser Kunst beym Ovid gegen eine vor ihm fliehende Nymphe:

— — Per me concordant carmina neruis.

Das Ansehen, worinnen die Musik der Griechen durch ihn gerieth, ermangelte nicht, die Künstler der benachbarten Nationen, und hierunter unter

2600 bis 2700. andern den **Marsyas**, einen Phrygier, des Hyagnis Sohn, und den Erfinder der **phrygischen Tonart**, und den **Pan**, einen Egyptier, alle beyde geschickte Leute, eyfersüchtig zu machen. Marsyas, von seiner Kunst eingenommen, hatte das Herz, den Apoll zu einem musikalischen Zweykampf herauszufordern. Die Kämpfer erschienen. Eine Gesellschaft von Frauenzimmern, die nicht weniger in der Dicht- als Tonkunst geübt waren, die in einer philosophischen Stille nahe bey Theben, und wie die Poeten fabuliren, auf dem Parnasse zusammen lebten, und in der Folgezeit unter dem Nahmen der **neun Musen** vergöttert wurden, waren die Schiedsrichter. Marsyas machte lange Zeit dem Apollo den Sieg streitig. Endlich da dieser die Stimme mit zu Hülfe nahm, und die Reitze derselben mit den Tönen seiner Cithar verband, so veränderte sich die Scene. Apollo behielte den Platz. Vermuthlich wollte **Babys**, der Bruder des unglücklichen Marsyas, die demselben zugefügte Schande rächen. Er hatte, obwohl mit geringerer Fähigkeit als sein Bruder, die Verwegenheit, dem Apoll einen Zweykampf anzubieten. Doch dieser hielte es sich für unrühmlich, nachdem er einen stärkern geschlagen, mit einem schwächern zu kämpfen. Ums Jahr 2647 gerieth Apoll in einen Streit mit dem **Pan**, dem Erfinder der aus sieben ungleichen Röhren zusammengesetzten Hirtenpfeiffe, welche insgemein *Syringa Panos*, oder *Heptaulos* genennet wird, und welcher nach seinem Tode vergöttert, und als ein Wald- und Jagdtgott verehret ward. Der Kampfort war diesesmahl in Asien, und zwar in Phrygien, vor dem Richterstul des damahligen Königs daselbst, **Midas**. Hier kam Apollo nicht so gut weg, als da er vor den Musen stand. Pan hatte sich vermuthlich mit dem in Phrygien herrschenden Geschmack bekannt gemacht. Ihm wurde der Vorzug zuerkannt. In Griechenland würde er vermuthlich verlohren haben. Gewinnet nicht noch heutiges Tages jemand öfters den Preiß zu Paris, der selbigen in Rom verspielen würde, oder umgekehrt? ist nicht jede Nation in Beurtheilung der Verdienste insgemein Partie und Richter?

§. 10.

Wir müssen allhier einmahl für allemahl erinnern, daß, wenn man verschiedne Begebenheiten der Musik von andern Scribenten in ein ander Jahrhundert, als hier angegeben wird, versetzt findet, man sich darüber nicht

nicht verwundern muß. Wenn sich die Chronologen in Ansehung der bekanntern Zeiten einander widersprechen, so ist gar nicht zu vermuthen, daß sie in den unbekannten Zeiten übereinstimmen sollten. Ich werde hin und wieder, wo es nöthig zu seyn scheinet, die Verschiedenheit dieser Meinungen bemerken. Es stößt mir allhier sofort **Hyagnis** auf, welcher, nach einigen, zur Zeit des vierten Königs der Athenienser **Erichtonius**, der den Wagen zu allererst mit vier Pferden bespannte, zu Celenes in Phrygien geblühet haben soll. Wenn aber Erichton, nach der genauesten Ausrechnung des Calvisius, vom Jahr der Welt 2459 bis 2509. regieret hat: so deucht mich, daß in diesem ganzen Zeitraum Hyagnis noch nicht kann geblühet haben, ob er gleich zum Ausgang der Regierung des Erisichtons kann gebohren seyn, wenn nemlich Marsyas ein Sohn von ihm seyn, und dieser mit dem Apollo einen Streit gehabt haben soll. Denn die Zeit dieses Streits kann von der, worinnen Apollo mit dem Pan gestritten, (und dieses ist nach genauer Berechnung im Jahre 2647. geschehen) nicht gar zu sehr unterschieden seyn. Ich mache diese Bemerkung, weil ich mit dem P. Pezron vermuthe, daß sowohl Merkur als Apoll einmahl als Menschen in der Welt existirt haben, und als Menschen haben sie nicht ganze Jahrhunderte durch leben können. Ich wollte auch, soviel als möglich, eine chronologisch zusammenhängende Historie der musikalischen Geschichte liefern. Hätte ich nicht hierauf mein Augenmerk gerichtet, so hätte ich nur den Tractat des **Plutarchs** abzuschreiben gebraucht. Vom **Hyagnis** ist noch anzumerken, daß derselbe die Mutter der Götter zu allererst mit seinen Liedern oder *Nomis* verehret hat. Wenn Apollodor den Olympus zum Vater des **Marsyas** macht, so streitet nicht allein die Zeitrechnung, sondern auch das Ansehn zweener andrer Zeugen, des Plutarchs und Nonnus dawider. Die Poeten dichten, daß dieser Marsyas mit der Cybele, einer Tochter des phrygischen und lydischen Königs Meon, und der Dindyma, einige Liebesverwickelungen gehabt, und daß solches, weil Apollo auch in sie verliebt gewesen, Gelegenheit zu dem erzählten Streite zwischen diesen beyden gegeben. Man suche die Historie der Cybele in der Mythologie. Den sich hier ereignenden Anachronismum lassen wir die Poeten verantworten, weil bereits zum Anfang des ein und zwanzigsten Jahrhunderts (2003) der Cybele auf der Insel Creta ein Tempel erbauet ward. Wenn ferner die Poeten vorgeben, daß Apoll den überwundnen Marsyas geschunden: so verstehet **Fortunio Liceti** dieses allegorisch. Vor der Erfindung der Lyre, sagt er, war

2600 bis 2700.

2600 bis 2700. die Flöte das vornehmste Instrument, und bereicherte diejenigen, die sie ausübten. Aber sobald die Lyra erfunden war, und man fand, daß man vermittelst selbiger sich zugleich im Singen accompagniren konnte, so fiel sogleich die Flöte, um so vielmehr, weil sie schon von der Minerve, die einmahl in Gegenwart der Juno und Venus auf selbiger bließ, und wegen ihrer aufgeblasenen Backen von ihnen ausgelacht wurde, in Misruf war gebracht worden. Weil nun in diesen alten Zeiten ledernes Geld im Gange war, und die Flötenspieler, welchen die Lyristen die besten Schüler weggenommen hatten, wenig mehr verdienten: so dichteten die Poeten, daß Apollo den Marsyas geschunden, d. i. um seine Haut oder um sein Leder gebracht hätte. So wie dem Pan die Erfindung der aus ungleichen Röhren bestehenden Hirtenpfeiffe zugeeignet wird: so soll Marsyas, nach dem Berichte des Athenäus, eine solche aus ungleichen Röhren bestehende **Schallmey** erfunden haben. Um das Aufschwellen der Backen zu verhindern, und den Wind des Spielers zu verstärken, machte er ein aus verschiednen Riemen bestehendes Verband ausfindig, womit die Backen und Lippen dergestalt befestigt wurden, daß zwischen den leztern nichts mehr als eine kleine Oefnung für das Mundstück der Flöte übrig blieb. Es sind noch alte Denkmähler vorhanden, worauf man die Figur von dergleichen Verbänden um den Kopf des Spielers siehet. Die Mahler und Bildhauer haben niemahls ermangelt, sich die Historie des Marsyas zu Nutze zu machen. In der Citadelle zu Athen war ein Bild der Minerve, welche den als einen Satyr vorgestellten Marsyas züchtigte, weil er sich eine, von der Göttin mit Verachtung weggeworfne Flöte, zugeeignet hatte. Im Tempel der Concordia zu Rom sahe man einen gefesselten Marsyas, der von der Hand des Zevxis gemahlt war. In dem Foro zu Rom war eine Bildsäule des Marsyas, welcher von den Advocaten, die ihren Proceß gewonnen hatten, sorgfältig gekrönet ward, weil man ihn, als einen vortreflichen Flötenisten, für einen Patron der Beredtsamkeit ansahe. Da sich die Redner damahliger Zeit, so wie die Propheten in Israel, durch den Ton der Instrumente sehr ofte pflegten, wonicht den Ton angeben, doch aufmuntern zu lassen, und zu einem solchen Zwecke vermuthlich die Flöte für das geschickteste Instrument gehalten ward: so siehet man leicht die Ursache davon ein. Zur Zeit dieses Marsyas hat sonst vermuthlich **Seirites**, aus Numidien in Africa, gelebet, welcher die vom **Pollux** angeführte zwo Gattungen von Flöten, die **krumme** *Plagiaulos*), und die **Lockpfeiffe** (*Hippophorbos*), welche beyde **africanische** oder **lybische** Flöten genant

genannt wurden, vermuthlich erfunden hat, wenn Athenäus in Ansehung 2600 bis der Erfindung des Seirites nicht gänzlich geirret haben soll. Da ich mit 2700. diesem §. zu Ende bin, erinnere ich mich, daß dem Apollo schon im Jahre 2450. ein Tempel zu Athen erbauet worden. Weil aber bekanntermassen mehrere Apollines in der Geschichte vorkommen, so wird die Zeitordnung des unsrigen dadurch nicht verrückt werden.

§. 11.

Ehe wir in der Geschichte der Tonkunst weiter gehen, wollen wir allhier die Erzählung eines, zur Ehre der Isis in Egypten gewöhnlichen Festes, woran die Tonkunst Antheil hat, einschalten. Es wurde diese Königinn samt ihrem Gemahl nach ihrem Tode vergöttert, und das Andenken der Göttin war der Nation besonders zu tief eingepräget, um selbiges nicht auf eine prächtige Art jährlich zu feyern. Man stellte zu dem Ende unter andern Feyerlichkeiten, eine Proceßion auf den fünften März jährlich an, bey welcher man die Bildsäule dieser Gottheit feyerlich herumtrug. Es geschahe selbige des Morgens, und den Vortrab machten ein Hauffen verkleidter Leute. Den Aufzug selbst eröfnete eine Anzahl in weisse Leinewand gekleideter, und mit Kränzen geschmückter Frauenspersonen, von welchen einige Blumen auf den Weg streuten, andere einen Spiegel auf den Rücken gebunden hatten, andere helfenbeinerne Kämme trugen, und sich so gebärdeten, als wenn sie der Göttin den Kopf putzten, und endlich noch andere, wohlriechende Salben auf die Strassen tröpfeln liessen. Hierauf folgte ein Haufe von Manns- und Weibspersonen mit brennenden Kerzen und Fackeln; diesem ein Chor von Instrumentisten, welche den Gesang der nach ihnen in weissen Kleidern erscheinenden Chorknaben und andrer Sänger unterstützten. Auf diese folgte ein drittes Chor von Musik, welches aus den Instrumenten bestand, die bey den Opfern gebräuchlich waren, und womit man die beyden vorhergehenden Chöre abwechselte. An die Seite dieses leztern Chors giengen die Herolde, welche ausriefen, daß man nichts vornehmen mögte, wodurch die Feyer dieses Fests verunreinigt würde. Darauf kamen die Personen beyderley Geschlechts, die sich zu den Geheimnissen der Isis hatten einweihen lassen, mit Sistern in der Hand, die Frauenzimmer in weissen leinenen Kleidern, und mit einer durchsichtigem Decke über ihrem Haupte, in welche sie ihr eingesalbtes Haar eingehüllet hatten; die Mannspersonen gleichfals in leinenen Kleidern,

2600 bis aber ohne Hut oder Mütze, daß also die Glatze von ihrem abgeschornen Kopfe
2700. von weitem glänzte, und endlich machten die Versteher des Geheimnisses, die Priester, den Beschluß dieses Aufzugs. Auch diese giengen nicht mit leerer Hand einher; sondern einige von ihnen trugen allerhand heilige Gerätschaft, z. E. eine Laterne, eine güldene Wanne rc. die andern aber die Bildsäulen der Götter, oder was denselben gleichgeschätzet wurde, als die Geheimnißkiste. In dieser Ordnung gieng, unter einer Menge von Zuschauern, der Zug bis an das Seeufer fort, wo der Oberpriester, nachdem man die Bildsäulen ordentlich hingestellet, ein künstlich gebautes, und mit Hieroglyphen bemahltes Schiff mit einer brennenden Fackel, und einem Eye, und Schwefel, unter Verrichtung eines Gebets, zuerst reinigte und der Isis weihte, welches man hernach ausrüstete, mit allerhand Geschenken beladete, und alsdenn in See ließ. Sobald solches aus den Augen zu verschwinden anfieng: so griff ein jeder nach dem, was er zuvor getragen, stellte sich wieder in seine Reihe, und zog in eben der Ordnung nach dem Tempel zurück, als man von dannen gekommen war. Man begab sich in den Tempel, wo der Oberpriester eine Katheder bestieg, und von selbiger herabkündigte, daß nunmehr für alle Schiffe die glückliche Schiffarth eröfnet sey. Es folgte hierauf ein lautes vergnügtes Geschrey des Volks, und die Zuschauer empfohlen sich dem Schutz der Göttin damit, daß sie die Füsse ihres von der Treppe des Heiligthums herunter hangenden Bildnisses küßten, und kehrten mit Zweigen und Kränzen in der Hand wieder nach Hause zurück. Es ist dieses Märzfest der Isis in der Folgezeit auf eine ähnliche Art in Griechenland, allwo es Pythagoras bey seiner Rückkehr aus Egypten zuerst überbracht und angeordnet hat, gefeyert worden. Man nennte selbiges *Navigium Isidis*, d. i. die Schiffarth der Isis.

§. 12.

Wir gehn einige Jahre zurück, um in der ebräischen Geschichte die **Debora**, eine grosse Prophetinn und Sängerinn, zwo Eigenschaften, die man bey dem israelitischen Volke meistentheils wird gepaart finden, zu bemerken. Sie hatte den Barack, einen israelitischen Feldherrn, wider den cananitischen General Sissera, in den Harnisch gebracht. Barack gewann den Sieg, und Debora stimmte mit ihm (2668) dem Herrn mit vereinigter Kunst ein Loblied an.

§. 13.

§. 13.

Bey den andern Völkern fangen um diese Zeit die Helden an, sich 2600 bis hervorzuthun. Wir versparen aber die Geschichte davon in den folgenden 2700. Periodum, und schliessen den itzigen mit der Ankunft **Evanders** aus Arcadien (2698) in Italien. Was die Griechen dem Cadmus schuldig waren, das wurden die Lateiner dem Evander, indem er die Kunst zu lesen und zu schreiben bey ihnen einführte. **Faunus**, der zu selbiger Zeit in Latien herrschte, nahm ihn nicht allein sehr höflich auf, sondern räumte ihm auch so viel Land ein, als er und seine beyden Schiffe voll Leute zur Wohnung nöthig hatten. Ein Gast, der den Staaten der Lateiner so nützlich war, verdiente diese Aufmerksamkeit. Dem **Faunus**, der ein besondrer Liebhaber der Musik war, wird sonsten die Erfindung der Pfeiffe von den Lateinern zugeeignet. Es ist was besonders, daß ein jedes Land, ein jedes Volk von je her, die Erfindung einer Kunst oder Wissenschaft niemahls einem andern Volke oder Lande, sondern sich selbst allezeit schuldig seyn wollen. Vielleicht hat Faunus eine bisher noch unbekannte Art von Pfeiffen zu allererst zum Vorschein gebracht. Dieses ist wahrscheinlich. Schade, daß man in den neuern Zeiten weniger aufmerksam, als ehedessen gewesen ist, die Nahmen der Erfinder oder Verbesserer eines Instruments in dem Buche der Zeiten aufzubehalten. Faunus ward übrigens nach seinem Tode vergöttert, und als ein Gott der Wälder und des Vogelsangs verehret.



Dritter

Dritter Periodus.

Von dem Seezug der Argonauten bis auf den Anfang der Olympiaden,

d. i. von 2727 bis 3174.

(Enthält vier hundert sieben und vierzig Jahre.)

§. 14.

2700 bis 2800. Argonauten nennet man eine Gesellschaft von Helden, die im Jahre 2727. unter ihrem Anführer Jason, nach Colchis schifften, und das göldne Vließ oder Widderfell entführten. Jason war ein griechischer Prinz, und sein Vater Aeson König in Thessalien. Das zu dem Seezuge ausgerüstete Schiff hieß Argo, und daher kömmt der Nahme Argonauten. Man ist über die Anzahl der Reisegefährten Jasons nicht einig. Die vornehmsten waren Herkules, Castor und Pollux, Amphion und Orpheus. Eine Seefahrt, bey welcher sich so vortrefliche Tonkünstler fanden, als Amphion und Orpheus, konnte nicht anders als angenehm seyn. Doch ehe wir zur Historie der Kunst ihrer Töne kommen, wollen wir noch einiger andern Musikverständigen, die theils schon in dem vorigen Jahrhundert existirten, theils erstlich in dem gegenwärtigen zu blühen anfingen, erwehnen. Diese sind 1) Olympus, der aeltere, ein geschickter Flötenspieler und Schüler des Marsyas. Wenn er, wie Suidas berichtet, eine Anleitung zur Musik geschrieben hat, so ist solches ohne Zweifel die erste, die in der Welt erschienen ist. Die Zeit hat sie uns geraubt. Er war aus Mysien in Asien gebürtig. Plutarch spricht mit erstaunlichen Lobsprüchen von ihm, und man sieht daraus, daß er nicht allein die Blaßinstrumente, sondern auch die Sayteninstrumente mit besonderm Beyfall ausgeübet haben muß. Er führt ihn als denjenigen in der Geschichte auf, der diese leztern zuerst die Griechen gelehrt, welches wenigstens zeigt, daß er sie verbessert, und zugleich mit mehrer Geschicklichkeit, als seine Vorgänger ausgeübet hat. Man muß ihn, sagt Plutarch, als den Meister der guten Musik bey den Griechen

Griechen betrachten. Weil dieser Scribent ein besondrer Liebhaber vom en- 2700 bis
harmonischen Klanggeschlecht ist, und den Wehrt der Sachen nach dem 2800.
Stempel des Alterthums schätzet: so giebt er den Olymp auch für den Erfinder dieses Generis aus. Es ist wahrscheinlich, daß er selbiges erfunden hat, ob es gleich von andern Scribenten dem jüngern **Olympus** zugeeignet wird. Die Ursache der Wahrscheinlichkeit ist, weil eine solche unmelodische Erfindung nirgend anders als aus einer solchen Zeit her kommen kann, da die erste Erfindung die beste, und man noch nicht unter einer Menge von Erfindungen, nach gewissen Regeln der Vernunft, eine Wahl zu treffen, im Stande war. Eine solche Erfindung konnte also noch nicht sogleich in der Geburt ersticken, wie heutiges Tages geschehen würde. Zur Zeit des Plutarchs waren die Tonkünstler schon gescheuter. Sie lachten über die enharmonischen Töne der Alten. Mit der Tonkunst verband Olympus übrigens annoch die Poesie, in welcher er sich besonders in klagenden Elegien hervorthat. Daß seine Stärke in der Musik auch müsse in dem Adagio, nach heutiger Art zu sprechen, bestanden, und er solches mit den traurigsten Tönen müsse angefüllet haben, siehet man aus dem aristophanischen Lustspiele die Ritter, wo zween in Bediente verkleidete Feldherren auf der Bühne erscheinen, die sich über ihre Herren beklagen, und in die Worte ausbrechen: **laßt uns doch wie ein Paar Flöten, die ein Lied vom Olympus spielen, gegen einander heulen und weinen.** Darauf fangen sie an, die Sylbe mi ein dutzendmahl nach einander mit dem erbärmlichsten Geschrey zu wiederhohlen, und formiren eine Art von Katzenconcert, so gut als es ihnen möglich ist.

2) **Linus**, ein Dichter und Lyrist. Als er dem Herkules, welcher bey ihm Lection nahm, und der ohne Zweifel fähiger war, die Keule zu regieren, als das plectrum, wegen seines ungeschickten Spielens einen Verweiß gab: so schlug ihm dieser das Instrument auf dem Kopf entzwey. Er war aus Chalcis, einer Stadt auf der Insel Euboea gebürtig, und brachte den odischen Theil der Musik, worinnen er bey dem Apollo den Grund geleget hatte, zu größrer Vollkommenheit. Da man auch bishero nur mit Zwirnsayten die Citharam bezogen hatte: so war er der erste, der Darmsayten spann, und solche bey diesem Instrument anbrachte. 3) **Thamyras** war ein Thracier von Geburt, und ein Schüler des Linus. Er bot den neun Musen einen Wettstreit an, wie die Poeten erzählen, mit dem Beding, daß, wenn er verlöhr, sie Macht hätten, mit ihm zu thun, was sie

C wollten;

2700 bis wollten; gewönne er aber, so hätte er das Recht, sie alle nach einander zu
2800. Frauen zu machen. Doch die Musen behielten den Platz, und kraßten dem armen Thamyras für seine strafbare Verwegenheit die Augen aus. Die Poeten haben vergessen, uns zu berichten, wer bey diesem Streite Schiedsrichter gewesen ist. Vielleicht wurde er ohne Zeugen vorgenommen, und Hr. Bürette macht die Anmerkung, daß der arme Thamyras vielleicht aus blosser Mattigkeit die Waffen niedergelegt hat. Beym Bayle wird ihm, einem alten griechischen Vers zu Folge, die Erfindung des antiphysischen Geschmacks zugeeignet. Vermuthlich haßten ihn die keuschen Neune dieserwegen, und sie hatten nicht Unrecht. Er soll die dorische Tonart erfunden haben, und er ist nach dem Chrysothemis und Philammon, von welchen wir billig hätten zuerst reden sollen, der dritte, der den Preiß in den pythischen Spielen davon getragen hat.

Die pythischen Spiele gehören unter die grossen Wettspiele Griechenlands, deren eigentlicher Anfang nicht bekannt ist, ob man sonst weiß, daß selbige im Jahr 3364. mit grosser Pracht erneuert wurden, weil sie so wie die olympischen, wovon wir in der Folge hören werden, in Verfall gerathen waren. Es wurden selbige erstlich alle neun, und hernach alle fünf Jahre, zum Anfange des Frühlings, dem Apollo zu Ehren gehalten, und wurde in den ältern Zeiten bloß in der Ton- und Dichtkunst, bey ihrer Wiederherstellung aber auch im Ringen, Lauffen und zweyspännigen Wagen, darinnen um den Preiß gestritten. Dieser war anfänglich ein Kranz von Eichen, hernach aber von Loorbeer. Das Lied, womit von den Dichtern und Tonkünstlern gestritten ward, bestand aus fünf Theilen, und wurde in dem ersten der Apollo vorgestellet, wie er sich zum Kampfe rüstet; in dem zweyten wird der Drache Python herausgefordert; in dem dritten geht der Streit an, in dem vierten siegt Apoll, und in dem fünften tanzt derselbe ein Siegeslied. Es wurde aber nicht allein in diesen und andern öffentlichen Wettspielen Griechenlands um Preise in der Poesie und Musik gestritten. Fast jede Stadt hatte ihre Privatspiele; wo solches geschahe, und auch sogar an gewissen Festtagen, woran sonst die Musik schon allezeit für sich Antheil hatte, wurden öfters Preise ausgesetzet. Man urtheile, ob die Musik bey diesem Volke in Ansehen stand. Wir werden weiter unten von einigen dieser Wettspiele und Festtage mehrers zu sagen Gelegenheit haben.

Wir kommen auf den Thamyras zurück, und bemerken, daß **Plato** ihn 2700 bis
und den Orpheus, wegen seiner vortreflichen Hymnen, in einen Rang stellt, 2800.
und hinzufügt, daß die Seele des Thamyras nach seinem Tode in eine Nachtigall, und die Seele des Orpheus in einen Schwan gefahren wäre. Durch **Hymnen** versteht man Lieder, die der Verehrung der Götter und Helden gewidmet waren, und theils in den Wettspielen, theils an Festtagen, während dem Opfer, und bey andern feyerlichen Begebenheiten, abgesungen wurden. Unter vielen Werken, die Thamyras verfertigt, hat er auch eine **Cosmogonie**, oder **Schöpfung der Welt**, geschrieben, von welchen allen aber keines mehr vorhanden ist. 4) **Chrysothemis**, ein Sohn des Carmanor von der Insel Creta, ist der erste unter allen, der in den pythischen Spielen den Preiß davon getragen hat. 5) **Philammon**, aus Delphis in Griechenland. Was Ovid von ihm sagt:

Carmine vocali clarus, citharaque Philammon,

giebt uns keinen geringen Begriff von seiner Geschicklichkeit, zu singen und auf der Cithar zu spielen. Er war ein Sohn des Merkurs und der Nymphe Chione, und ein Zwillingbruder des Autolycus, der ein Aeltervater des Ulysses mütterlicher Seits war, und sich durch die Behendigkeit seiner Mausereyen, wozu ihn Merkur privilegirt hatte, wie die Dichter erzählen, bekannt gemacht hatte. Philammon hat, nach dem Berichte Plutarchs, nicht allein in seinen Liedern die Geburt der Latone, der Diane und des Apollo besungen, sondern auch die feyerlichen Chortänze um den Tempel zu Delphis zu allererst angeordnet. Diese Chortänze wurden von Manns- und Weibespersonen, unter Sing- und Spielmusik, um den Tempel herum angestellet, und machten einen ansehnlichen Theil der gottesdienstlichen Verehrung aus. In den pythischen Spielen hat Philammon den zweyten Preiß davon getragen, und die von ihm componirten **Nomi** sind noch lange nach seinem Tode von den Tonkünstlern wehrt gehalten worden. Das Wort *Nomos* ist bey den griechischen Schriftstellern verschiedenen Bedeutungen unterworfen. Man versteht dadurch entweder gewisse einem Instrumente allein eigene Lieder, sie mögen nun für die Flöte oder Cithar gemacht seyn, und die also nicht der Transposition auf ein ander Instrument fähig sind, ohne von ihrer Wirkung viel zu verliehren. Vielleicht könnte man dieses Wort mit dem itzo üblichen Worte *Solo* ausdrücken; oder es wird dadurch ein, nach einem gewissen zum Grunde ge-

 legten

2700 bis legten Themate, ausgeführter Satz, worinnen keine andere als vom
2800. Themate abgeleitete Gedanken Statt haben, verstanden. Es wurde also der Nomos vermuthlich denjenigen Compositionen, worinnen mehr eine willkührliche Erfindung, als die Regel der Kunst herrschte, entgegengesetzet. Hätten die Alten die vielstimmige Musik nach unsrer heutigen Art ausgeübet, so würde Nomos nichts anders seyn, als was bey uns Fuge heißt. Indessen können sie auch, nach ihrer Art der Ausübung der zweystimmigen Musik, eine Art von Fugen erdacht und ausgeübt haben. Es ist möglich und sehr wahrscheinlich. Suidas beschreibt einen Nomum für die Cither, als eine solche Composition, worinnen die Melodie und der Rhytmus durch gewisse Regeln bestimmet werden, und Pollux giebt folgende acht Theile eines Nomi, nach der Eintheilung des Terpanders, von welchem wir an seinem Orte hören werden, an: 1) das Vorspiel, 2) das Thema, 3) Versetzung des Thematis, 4) die Zurückkehrung in den Hauptton, 5) die Umkehrung der Sätze, 6) die Verwickelung der Sätze, 7) der Schluß, 8) das Nachspiel. Hier sind die griechischen Wörter, von welchen wir noch einmahl beym Terpander sprechen werden. 1) Eparcha, 2) Eparcheia, 3) Metarcha, 4) Katatropa, 5) Metakatatropa, 6) Omphalos, 7) Sphragis, 8) Epilogos. Aristoteles führet in seinen Aufgaben eine Ursache an, welche, diese Arten von Compositionen, wenn sie als Singlieder zur Verehrung der Götter betrachtet werden, mit dem Nahmen Nomos zu belegen, Gelegenheit gegeben hat. „Warum, fragt er, nennet man „die Singstücke Nomos? Ist es nicht vielleicht darum, antwortet er, weil „man vor Erfindung der Schreibkunst, die Gesetze des Staats in Musik „setzte, und solche, wie heutiges Tages die Agathyrses thun, absingen ließ, „um sie dem Gedächtnisse desto besser einzuschärfen? Daher ist es vermuth„lich gekommen, daß die ersten Arten von Singstücken, die in der Folge der „Zeit nach diesen Gesetzliedern Mode geworden, diesen Nahmen behalten ha„ben, ob sie gleich von einer andern Beschaffenheit waren „ Wenn übrigens die Frage des Aristoteles allgemein ist, indem die Hymnen, die gleichwohl hier nicht gemeinet werden, auch Singstücke sind: so siehet man daraus, daß, wenn man schlechtweg von einem Nomo gesprochen, man allezeit die allhier beschriebne Art von Nomen verstanden hat. Wir bemerken vom Philammon annoch, daß er für einen Vater des Thamyras ausgegeben wird. 6) Crates. Man weiß von ihm nichts mehr, als daß er ein Schü-

ler

ler des ältern Olympus gewesen, und seinem Meister keine Schande gemacht 2700 bis
hat. Die in der griechischen Bibliothek des berühmten Fabricius ihm zu- 2800.
geeigneten Fragmente, woraus der Kayser Julian in seiner zehnten Rede einige Verse anführet, sind, wie der Hr. Bürette bemerket, nicht von ihm, sondern von dem cynischen Philosophen Crates. 7) Ardalus, von Trözene aus dem Peloponnes gebürtig, hat den Musen in seinem Vaterlande eine Capelle erbauet, und zu allererst die Art gezeiget, die Stimme mit der Flöte zu begleiten. Dardanus, dem Plinius diese Erfindung zuschreibt, ist entweder einerley mit dem Ardalus, oder, wenn er eine andre Person ausmacht, ein Schüler von demselben, und kann in diesem Falle vielleicht diese Kunst zu größrer Vollkommenheit gebracht haben. Plutarch rühmt vom Ardalus, daß er das Flötenspiel in Regeln gebracht. 8) Carius, diesem wird die Erfindung der lydischen, so wie 9) dem Pythermus, aus Teos in Jonien gebürtig, die Erfindung der ionischen Tonart zugeschrieben. 10) Pierius, aus Pierien gebürtig, wird von einigen Scribenten zum Sohne des Linus gemacht, und auch Pierus genennet. Da er in Böotien den Dienst der Musen, unter eben denjenigen Nahmen, da wir selbige kennen, eingerichtet hat, und auch die Musen von ihm Pierinnen genennet werden, so wie der Berg, worauf er ihre Verehrung gestiftet hat, von ihm mons Pierius genennet wird: so ist hieraus zu schliessen, daß er selbst in einer oder der andern Kunst der Musen bewandert gewesen ist. Einige, erzählt Pausanias, geben vor, daß Pierus selbst neun Töchter gehabt hat, welchen er den Namen der Musen beygelegt hat. 11) Anthes, aus Anthedon in Böotien. Man weiß von ihm weiter nichts, als was Plutarch von ihm schreibt, nemlich, daß er Hymnen componirt. Es sind viele dieses Nahmens gewesen, über deren Zeit und übrige Begebenheiten die Scribenten nicht einig sind. 12) Eleutherus. Er war ein Sänger und Citharist, und hat in einem pythischen Spiele bloß wegen seines reitzenden Gesanges, ob gleich die Composition nicht von ihm selber war, den Preiß davon getragen. Man kann aus dieser Stelle des Pausanias sehen, daß diejenigen, die auf einen Preiß in den musikalischen Wettspielen Anspruch machen wollten, nicht allein Ausführer, sondern zugleich Componisten und Dichter seyn mußten. Das Verfahren des Eleutherus sollte gewissen heutigen Musicis zum Beyspiel dienen, die lieber ihr eignes elendes Machwerk, als gute Sachen von einem andern Setzer, spielen. Sie würden sich weniger lächerlich machen.

§. 15.

2700 bis 2800. Wir kommen auf die Lichter dieses Jahrhunderts, den Amphion und Orpheus. Wenn die Wunder, welche man der Kunst ihrer Töne beymißt, unglaublich scheinen, der erinnere sich, daß wir annoch in den unbekannten Zeiten der Musik sind. Wir werden allmählich den Zeiten näher kommen, wo sie, wo nicht mit einmahl, doch allmählich verschwinden werden. Wissen uns doch auch die Ebräer von Wundern in der Musik vieles vorzusagen. Wenn bey denselben durch den Schall der lärmenden Trompeten die Mauern zu Jericho umgestürzet wurden: so wurden zu Theben durch den sanften Ton der Lyre des Amphions, eines Schülers des Linus, die Mauern der Stadt in einem Augenblick hergestellet. Die Steine geriethen in Bewegung, und tanzten. Er lenkte alles nach dem Klange seiner Sayten. Die Veränderung, die er mit der Lyre des Merkurius vornahm, da er derselben drey Sayten hinzufügte, wie Aristoteles erzählt, ist ohne Zweifel eine der wichtigsten musikalischen Begebenheiten dieser Zeit. Wenn andre Scribenten andern Tonkünstlern diese Vermehrung nach und nach zueignen: so gilt ihr Zeugniß in dieser Sache ohne Zweifel weniger, als des Aristoteles, weil dieser der alten Zeit weit näher, und die Tradition der musikalischen Geschichte also weniger verfälscht war. Doch ist es eben nicht unmöglich, daß mehrere Tonkünstler zu gleicher Zeit, und in verschiedenen Ländern auf einerley Einfall gerathen sind, und da hat ohne Zweifel ein jeder nach der Ehre der Erfindung gestrebet, wodurch es alsdenn gekommen, daß die Schriftsteller in ihren Nachrichten hierüber uneins, und eben dieselbe Erfindung verschiedenen zugeschrieben worden. Noch höher als Amphion, brachte es in der Kunst sein Reisegefährte Orpheus, aus Thracien gebürtig, und ein Schüler des Linus. Auf dem Seezuge nach Colchis spielte er die Felsen im Meere von einander. Als ihm seine geliebte Eurydice entrissen ward, so bestürmte er mit seinen Tönen die Hölle; Tantal vergaß nach dem Wasser zu schnappen; Irions Rad stand stille, der Danaiden Fässer blieben leer; doch das größte Wunder war, daß er selbst das Herz des Plutons zu rühren wußte, und dieser ihm seine Eurydice wieder gab, ob Orpheus gleich, da er sich, wider das Verbot der Hölle, nach ihr umsahe, sie wieder verlohr. Nach dieser Probe war es ihm nicht unmöglich, Menschen, Thiere und Bäume seinen Tönen unterwürfig zu machen. Doch seine grosse Kunst zu rühren ward ihm zulezt schädlich. Die thracischen Frauenzimmer fanden nicht ihre Rechnung dabey, daß ihm die blühende Mannschaft ihres

Landes

landes nachfolgte. Es ist gefährlich, das schöne Geschlecht zu erzürnen. 2700 bis
Sie erschlugen den Orpheus, und warfen seine Lyre ins Meer. So wie 2800.
man übrigens mehr als einen Amphion zählet, so hat es auch mehr, als einen Orpheus gegeben. Es ist mit ihnen eben wie mit dem Herkules bewandt, davon auch verschiedene existirt haben. Daher ist es aber gekommen, daß man ihre Begebenheiten hernach vermenget, und die Thaten mehrer auf die Rechnung eines einzigen gesetzet hat. Die Frau **Dacier** ist der Meinung, daß die dem **Amphion** angedichtete Fabel von der, durch den Klang seiner Sayten geschehenen, Befestigung Thebens weit jünger ist, als das Alter Homers, weil dieser sonst nicht ermangelt haben würde, an dem Orte, wo er den Ulyß seine Höllenfahrt den Phäaciern erzählen, und von dem Zethus und Amphion sprechen lässet, davon Gebrauch zu machen. Er gedenket nicht einmahl seiner Lyre. Den Ruf, den sich Amphion erworben, hat derselbe, nach dem Pausanias, seiner Ausbreitung der lydischen Tonart, und der vorhin erzählten Vermehrung der Sayten auf der Lyra zu danken. Was den **Orpheus** betrift, so war er ein so guter Dichter als Musikus, und nicht allein ein Philosoph, sondern auch ein Theologe. Er enthielte sich vom Fleischessen, und verabscheute die Eyerspeise, weil er dafür hielte, daß das Ey älter als die Henne, und der Grundstof aller Dinge wäre. Seine Reise nach Egypten war ihm zur Erlangung mehrer Einsichten nicht wenig vortheilhaft. Er ließ sich daselbst in den Geheimnissen der Isis einweihen, und überbrachte einen grossen Theil der egyptischen Theologie nach Griechenland, wo er sich keine geringe Ehrfurcht erwarb, als er das Volk überredete, daß er das Mittel entdeckt hätte, die erzürnten Götter zu versöhnen, ꝛc. Er ersann eine Hölle, und führte den Gottesdienst der Hekate und der Ceres ein. Seinen Tod, den er von dem schönen Geschlecht erlitten, haben die thracischen Männer, wie Plutarch berichtet, annoch bis zur Zeit dieses Scribenten, an ihren Weibern durch blutige Schläge gerächet. Man kann des **Fabricius griechische Bibliothek** in Ansehung der ihm zugeeigneten Hymnen nachlesen. Sein Sohn, oder, wie andere wollen, sein Schüler **Musäus**, that sich nicht weniger als Orpheus, im Dichten und Spielen auf der Cithar hervor, gab sich aber so wenig, als sein Meister, die Mühe, in den pythischen Spielen um den Preiß zu streiten. **Eumolpus**, der sich noch vor der Zeit des Musäus hervorthat, und von einigen gar für den Vater desselben angegeben wird, und sonst ein Landsmann vom Orpheus war, verdient als ein geschickter Sänger annoch angemerkt zu wer-

den,

2700 bis 2800. den, der in den musikalischen Wettstreiten den Preiß davon getragen hat.

§. 16.

Wir nähern uns nunmehro der zweyten Hälfte dieses Jahrhunderts, wo der durch den Raub der schönen Helena im Jahre 2757. angesponnene Krieg, der sich nicht eher als nach zehn Jahren (2767) durch den Untergang der Stadt Troja endigte, uns ein Paar berühmter Trompeter von den beyden widerseitigen Parteien bekannt gemacht, als 1) den Misenus, welcher bey dem trojanischen General Hector war, und sich, nachdem dieser geblieben, ins Gefolge des Aeneas begab. Die Poeten dichten, daß er die Meergötter zu einem Kampfe auf der Trompete herausgefodert habe, und für seine Verwegenheit vom Triton, des Neptunus Hoftrompeter, ersäuffet worden sey. 2) Stentor, der bey der Armee der Griechen war, soll, wie Homer schreibt, eine solche donnernde Stimme gehabt haben, daß er funfzig Personen niederschreyen können. Unter den trojanischen Helden verdient Paris, welcher den Streit der Juno, der Pallas und Venus schlichtete, und dieser leztern den göldnen Apfel zusprach, als ein Liebhaber der Musik bemerkt zu werden. Man erzählt, daß, als Alexander der Grosse, mehr als achthundert Jahre nach dem Untergang Trojens, sich zu dem Steinhauffen dieser berühmten Stadt begeben, und daselbst die Grabmähler der alten Helden in Augenschein genommen, ihm einer von den Herumführern die Lyre des Paris zu zeigen, versprochen habe. „Du wirst mir, „versezte er, ein grösser Vergnügen machen, wenn du mir die Lyre des „Achilles verschaffst. Jener war ein Weib; dieser ein Mann, der zu spielen, „aber auch zu fechten wußte.„ Achilles, dieser berühmte griechische Held, war ebenfals sehr geübt in der Musik, welches er dem Unterricht des Centauren Chiron, der nicht weniger in der Stern- und Heilkunde, als in der Tonkunst ein Meister war, zu verdanken hatte. Chiron war der allgemeine Lehrmeister der jungen Prinzen seiner Zeit, wohnte beständig in einer Höhle auf dem thessalischen Berge Pelion, und ward nach seinem Tode unter die Sterne versezet.

§. 17.

Die Könige dieses Jahrhunderts scheinen die Gewohnheit gehabt zu haben, wenn sie zu auswärtigen Begebenheiten gerufen, und von ihren Gemahlinnen

mahlinnen entfernet wurden, denselben Keuschheitswächter zu setzen, und sich dazu der Hülfe der Musik zu bedienen. Wenigstens sind Agamemnon, König von Mycene, und Ulysses, König von der griechischen Insel Ithaca in diesem Falle, welche, als sie zur Belagerung Trojens abgiengen, jener seiner Gemahlinn Clytemnestra den Demodocus, dieser seiner Gemahlinn Penelope den Phemius, beyde ein Paar geschickte Sänger und Spieler, zur Gesellschaft hinterliessen. Es ist aber wahrscheinlich, daß die Musik nicht die verlangte Wirkung hervorgebracht haben muß, weil sonst in der Folge der Zeit die Musici vielleicht keine andere als solche Beschäftigung würden erhalten haben. Von der Geschicklichkeit des Phemius legt folgender Vers des Ovids ein Zeugniß ab: 2700 bis 2800.

Quid iuuat, ad surdas si cantet Phemius aures?

Es ist billig, daß wir uns bey diesen beyden berühmten Musicis annoch etwas aufhalten. Ueber ihr Vaterland ist man nicht einig, indem einige Lacedämon, andere die Insel Corfu für selbiges halten. Demodocus war ein Schüler des Automedes von Mycene, der den Kampf Amphytrions in Versen beschrieben hat. Die vornehmsten Werke des Demodocus sind drey Gedichte, das erste über die Eroberung Trojens; das andere die Vermählung der Venus und des Vulkans, und das dritte das Liebesverständniß des Mars und der Venus. Homer erzählt, daß er die ersten beyde dem Alcinous, König der Phäacier, in Gegenwart des Ulysses, vorgelesen, welchem leztern er durch sein Gedicht über den Untergang der Stadt Troja die Thränen aus den Augen gepresset. Ulysses hatte solche Hochachtung für ihn, daß, als dieser König in den tyrrhenischen Spielen um den Preiß strit, er das Gedicht des Demodocus auf die Eroberung von Troja, unter der Begleitung der Flöte absang, und den Preiß gewann. Es hatte dieser Dichter das Unglück, so wie Thamyras und Homer, blind zu werden.

Phemius ließ sich, nachdem er den Hof des Ulysses verlaßen, in Smyrna nieder, wo er in der Grammatik und Musik der Jugend Unterricht gab, und die Critheis heyrathete, die den Fürsten der griechischen Dichter, den Homer, aus einem heimlichen Umgange, gebohren haben soll, welches aber wider alle Wahrscheinlichkeit ist, weil Homer über zwey hundert Jahr später gelebt hat. Vielleicht stammet dieser Dichter von dem Homer der Critheis her, indem man mehr als einen dieses Nahmens zählet. Der uns bekannte Homer machet sonst in seiner Odyssee sehr

2700 bis vieles aus dem Phemius, und nennet ihn einen von den Göttern selbst be
2800. geisterten Sänger.

Ich setze zu den vorigen beyden Hofmusicis den Cretheus, einen Dichter und Tonkünstler in dem Gefolge des Aeneas, mit welchem er im Jahr 2769. in Italien ankam, aber daselbst im Streite des Aeneas mit dem Turnus, Könige der Rutuler, getödtet zu werden, das Unglück hatte.

§. 18.

Die Ebräer werden vermuthlich nicht unterlassen haben, nach dem Exempel ihrer Nachbarn, schon um diese Zeit gute Genies in der Musik hervorzubringen, wenn wir solche gleich nicht eher als zu den Zeiten Davids bemerkt finden. So viel ist gewiß, daß alle ihre Feyerlichkeiten mit Singen und Spielen begleitet wurden, und die Tochter des Richters und Feldherrn Jephte, welche von einigen jüdischen Geschichtschreibern Seila genennet wird, giebt uns im Jahr 2779. ein Beyspiel davon, als sie in Gesellschaft von andern musicirenden Frauenzimmern, ihrem von dem Feldzuge wider die Ammoniter siegreich zurückkehrenden Vater, mit Musik entgegen zog. Sie hatte es nicht vorhergesehen, daß ihr Vater ein unbedachtsames
2800 bis Gelübde thun, und sie das Opfer davon werden würde. Eine andere, ob-
2900. wohl bey nahe hundert Jahre spätere Begebenheit, nemlich als Saul vom Samuel war zum Könige gesalbet worden, (2875) gab dem jüdischen Volke Gelegenheit, ihre Propheten und Tonkünstler zu beschäftigen. In der That giengen sie ihrem Gesalbten mit einer feyerlichen Musik entgegen, und hohlten ihn damit in die Stadt ein. Als einige Jahr hernach die Ebräer über die Philister triumphirten, (2881), so kamen alle Frauenzimmer aus den Städten Israels, und machten den siegreichen Rückzug Sauls und Davids von den Feinden unter andern Feyerlichkeiten, mit vermischter Sing- und Spielmusik prächtig, da sie sich in Chöre stellten, und gegen einander sangen: Saul hat tausend geschlagen, David aber zehntausend. Man siehet aus diesen Begebenheiten, was für Reitze die Tonkunst für das weibliche Geschlecht bey dieser Nation gehabt haben müße. Wenn solche aber jemahls bey derselben zu dem höchsten Glanze gekommen, so ist solches ohne Zweifel zu den Zeiten der Regierung **Davids** und **Salomons** geschehen. **David**, der im Jahre 2890. zum König ausgeruffen ward, hatte schon als Feldherr unter der vorhergehenden Regierung, Merkmahle genug von sei-

nem besondern Hange zur Musik, und zugleich untrügliche Proben von seiner Geschicklichkeit darinnen gegeben, wann er dem schwermüthigen König Gesellschaft leistete, und durch die sanft entzückenden Töne seiner Harfe die Ruhe in seiner Seele wiederherstellte. Ein Beyspiel von dieser Art konnte nicht anders, als von der größten Würkung in den Gemüthern der Ebräer, besonders der Leviten seyn, welche vermöge ihres Amts schon der Musik oblagen, aber noch mehr zu selbiger angehalten wurden, als David vermittelst gewisser Anordnungen den Gottesdienst zu einem Grade der Pracht erhob, den er bishero noch nicht gehabt hatte; und konnte diese Pracht ohne Musik erreichet werden? Er bestimmte die Anzahl der Sänger und Spieler im Hause Gottes, und setzte selbige auf **vier tausend** feste; eine zahlreiche Capelle, dergleichen vielleicht nirgends gewesen ist. Er bediente sich der Gelegenheit, die auch der mächtigste Monarch nicht so leicht vor sich findet. Denn ein ganzer Stamm in Israel, nemlich der Stamm Levi, war von Gott selbst verordnet, den Gottesdienst zu besorgen. So lange als die Stiftshütte von einem Orte zum andern mußte gebracht werden, fehlte es selbigen nicht an mancherley Verrichtungen. Als aber durch die Feststellung derselben (2901) den Leviten ihr Dienst erleichtert ward: so verordnete der König, von den vorhaudnen acht und dreißig tausend Leviten, **vier und zwanzig tausend**, in vier und zwanzig Ordnungen, zur Besorgung des öffentlichen Gottesdienstes; **vier tausend** zu Thorhütern, die den nächst zu erbauenden Tempel nach ihrer Ordnung bewachten; **sechs tausend** Richter und Amtleute, welche wechselsweise die Aufsicht hatten, daß alles ordentlich zugienge; und die übrigen **vier tausend** wurden zu Sängern und Spielern bestellt, welche unter **drey Obercapellmeistern**, **vier und zwanzig Chor- oder Concertmeistern**, und **zweyhundert und achtzig Sang- und Spielmeistern**, jeder in seiner bestimmten Ordnung, alle Abend und Morgen da stunden, bey den Opfern und andern feyerlichen Begebenheiten den Herrn zu loben. Bey jeder dieser vier und zwanzig Ordnungen, welche abwechselten, befanden sich **zwölf Untercapellmeister**, deren vornehmstes Geschäft war, die jungen Leviten zur musikalischen Wissenschaft anzuführen und zuzuziehen. Von den vier und zwanzig Ordnungen oder Chören hiengen vierzehn vom **Häman**, vier vom **Aßaph**, und sechs vom **Jeduthun**, welche die drey Obercapellmeister waren, ab, und das Haupt der ganzen Capelle war **David** selber. Konnte der Gottesdienst ermangeln, mit Pomp gefeyert zu werden? Ausser diesen mit musikalischen

2800 bis 2900.

2900 bis 3000.

2900 bis 3000. Aemtern ausdrücklich versehnen Meistern that sich annoch Chenanja in der Vocal- und Ethan Errachi, ein Sohn Azalá, in der Instrumentalmusik besonders hervor.

§. 19.

Wenn David sich nicht schämte, ein vortreflicher Harfenspieler zu seyn, so machte sich Salomon, der seinem Vater David im Jahre 2930 in der Regierung nachfolgte, eine Ehre daraus, für den besten Sänger seiner Zeit gehalten zu werden. Als er sich mit der Tochter des egyptischen Königs Vaphres vermählte, (2932) so dichtete er selber auf dieses Fest das erhabene Brautlied, welches uns die heiligen Bücher unter dem Titel des hohen Liedes aufbehalten haben. Es sind viele von den alten Homileten der Meinung, daß dieses Stück musikalisch aufgeführet worden. Wir müßen das Wort musikalisch ungefähr so nehmen, wie es bey der Aufführung dramatischer Werke von den alten Griechen genommen worden. Der Ursprung von dergleichen Vorstellungen ist in Egypten zu suchen, von wannen selbige sowohl nach Palästina, als nach Griechenland gekommen; und von den Griechen haben sie endlich die Römer erhalten. Es ist um so viel glaublicher, daß das hohe Lied musikalisch aufgeführet worden, weil Salomon seine besondere Hofcapelle unterhielte, die aus Personen bestand, die mit der, nach davidischer Art angeordneten, Kirchenmusik nichts zu thun hatten. „Ich schafte mir Sänger und Sängerinnen, sagt „er im zweyten Capitel des Predigers, und Wohllust der Menschen, „allerley Saytenspiel.„ Daß aber das hohe Lied eine Art von Drama, und zwar ein Schäferstück sey, in welchem unter den allegorischen Personen eines Schäfers, und einer Schäferin, das Brautfest Salomons vorgestellet wird, beweiset ein ehrwürdiger Kirchenlehrer der ersten Zeit aus dem Inhalte und dessen Ausführung.

§. 20.

Hier ist der Inhalt: Ein Prinz, der in der Gegend des Berges Libanon, welcher nicht weit von Jerusalem war, jaget, findet daselbst eine Jungfrau, welche, nach der Gewohnheit damahliger Zeiten, die Weinberge und Schaafe hütete. Sie beklagt sich gegen ihre Gespielinnen über die Härte ihrer Brüder, die, da sie von selbigen die Weinberge zu hüten, genöthigt worden, Ursache wären, daß sie ganz verbrannt von der Sonne, und nicht

nicht so schön, als sonsten wäre. Den jungen Prinzen bezaubert die Schön- 2900 bis
heit der Jungfrau, welche bey ihrem verbrannten Gesicht, dennoch 3000.
eine sehr wohlgemachte Person war. Er begehrt sie zur Gemahlinn, und verspricht ihr kostbare Geschenke, und ein seiner Geburt würdiges Glück, wenn sie sich seinen keuschen Trieben überlaßen will. Der Antrag des Prinzen entzückt die Jungfrau dergestalt, daß sie, als wenn sie vom Weine trunken wäre, eine angenehme Mattigkeit empfindet, und in eine Art von Ohnmacht fällt, weswegen sie ihre Gespielinnen zu Hülfe ruft, um sie mit Blumen und Früchten zu erquicken. Da sich diese Mattigkeit in einen ruhigen Schlaf verwandelt: so befiehlt der Prinz den zu Hülfe kommenden Schäferinnen, seine Schöne ruhen zu lassen, und sie nicht aufzuwecken, währender Zeit er sich wegbegiebt, um seine Jagdt zu verfolgen. Die Schäferinn kömmt wieder zu sich selbst, und voll von den Empfindungen, die ihr dieser angenehme Schlummer verursacht, glaubt sie, daß der Prinz noch zugegen ist. Sie suchet ihn auf dem Rasenbette, worauf sie geruhet, und gleich als wenn sie das ihn begleitende Chor Jäger vor sich sähe, ersuchet sie selbige, die Füchse wegzujagen, die die ihr anvertrauten Weinberge verderben. Da sie endlich von ihrem Irrthum zu sich selbst kömmt, und den Prinzen nicht mehr gegenwärtig findet: so steht sie auf, und sucht ihn in den benachbarten Dörfern. Sie findet ihn daselbst, und gehet nicht von ihm, bis daß sie ihn in das Haus ihrer Mutter gebracht. Mit nichts als ihrer Leydenschaft und dem Bilde des Prinzen beschäftigt, entfernt sie sich von ihren Gespielen, um sich ungestört in ihren angenehmen Gedanken zu unterhalten, währender Zeit die andern Schäferinnen den prächtigen Aufzug des Prinzen bewundern. Der Prinz kömmt dazu, und ganz durchdrungen von der Schönheit seiner Jungfrau, die er nur annoch im Vorbeygehen gesehen hat, macht er eine Beschreibung davon, und vergleichet ihre Augen mit Taubenaugen; ihre Haare mit den zartesten Ziegenhaaren; ihre Zähne mit den Zähnen der Schafe, die weißer als Elfenbein sind, und ihre Lippen mit Purpurschnüren; und um das Vergnügen zu haben, diese Schäferinn öfters zu sehen, ladet er die Bewohner dieser Gegend, und die Gespielen der **Sulamith** ein, (das ist der Nahme der Schäferinn,) ihre Heerden auf den Hügeln Sions zu wenden, dessen benachbartes Thal wie ein verschloßner Garten ist. Da die Nacht herbey kömmt, klopft der Prinz an die Thür der Sulamith, die sich schon zur Ruhe begeben hatte. Sie macht Umstände, ihm selbige zu eröfnen, weil sie schon zur Ruhe wäre, und, um

 sich

2900 bis sich desto besser bey dem Prinzen zu entschuldigen, sagt sie, daß sie nicht im
3000. Stande ist, seinen Besuch anzunehmen. Er fährt fort, zu bitten, ihm aufzumachen, weil er der kühlen Nachtluft ausgesetzt wäre, und da sie nicht weiter antwortet, so geht er von dannen. Mittlerweile steht die Schäferinn auf, und, nachdem sie sich in ihre Kleider geworfen, so eröfnet sie die Thüre. Sie findet den Prinzen nicht mehr, den sie durch ihre Verweigerung erzürnt zu haben, glaubt; sie geht aus und sucht ihn. Sie begegnet den Wächtern, die in der Stadt umgehen; sie nehmen ihr den Schleyer, und verwunden sie, ohne sie zu kennen. Sie läßet sich nicht abhalten, weiter zu gehen, und nachdem sie allenthalben nachgefraget, ob man nicht ihren Geliebten gesehen hat: so macht sie eine Beschreibung davon, und sagt: daß ihr Freund weiß und roth ist, seine Locken kraus, und seine Haare schwarz wie ein Rabe; daß er mit Sapphiren geschmückt, und gerade wie eine Ceder ist, u. s. w. Unterdessen kömmt der Tag heran, und da der Prinz aufs Feld gegangen ist, um der Annehmlichkeiten des Landes zu geniessen: so findet er die Schäferinn auf seinem Wege, deren Schönheit er lobet, indem er ihr seine Neigung entdecket. Sie ersucht ihn, mit ihr in einen benachbarten Garten zu kommen, wo geraume und bedeckte Gänge sind, und aus welchem sie die Reihe des Landes übersehen können. Der Prinz unterhält sich daselbst mit der Schäferinn, ersucht sie um ihre Freundschaft, und um ihr Jawort zu einer ehlichen Verbindung. Er erhält es, und sie geben sich einander Versicherung einer beständigen Liebe.

§. 21.

Das war der Inhalt des salomonischen hohen Liedes. Laßt uns itzo die Ausführung deßelben betrachten. Selbige setzet diese ganze Geschichte, und den Ehvertrag als vollkommen berichtiget voraus. Demnach hebt die Schäferinn, wie **Origenes** bemerkt, sofort das Stück mit dem brennenden Verlangen an, welches sie empfindet, ihren künftigen Gemahl zu sehen. Sie spricht hernach mit ihm, ist entzückt über seine Bemühungen ihrentwegen, und über die Gefälligkeit, womit er sie in seinen Pallast geführt. Darnach wendet sie sich zu den Töchtern Jerusalems, und beklaget sich, daß ihr Gesicht von der Sonne verbrannt ist. Sie kehrt wieder zum Prinzen zurück, welchen sie fragt, wo er zur schwülen Mittagszeit ruhet, damit sie sich nicht von dem Orte seines Aufenthalts entferne. Der Prinz weiset ihr den Ort an, wo sie mit ihrer Heerde kann weyden gehen, lobt ihre Schön-

Schönheit, und verspricht ihr einen kostbaren Schmuck. Entzückt über 2900 bis
den vortreflichen Geruch, den die Kleider des Prinzen von sich duften, wel- 3000.
cher sich bey ihr niedergesetzt, und sich mit ihr unterhalten hatte, lässet sie ihre Gedanken hierüber gegen ihre Gespielen aus, als der Prinz selber erscheinet, und die Reitze der Schäferinn lobt, u. s. w. Alle Ausleger dieses hohen Liedes stimmen darinnen überein, daß es ein dramatisches Stück ist; aber sie können sich weder über die Anzahl der Theile, noch über die Anordnung derselben vergleichen. Einige geben drey, andere vier, und wiederum andere, fünf an. Unter diesen letztern vertheilt Cornelius a Lapide die Action folgendergestalt, und setzet die erste Handlung vom Anfang des ersten Capitels bis zum sechsten Vers des zweyten Capitels; die zweyte bis zum sechsten Vers des dritten Capitels; die dritte bis zum zweyten Vers des fünften Capitels; die vierte bis zum dritten Vers des sechsten Capitels, und die fünfte bis zum Ende.

§. 22.

Wir kehren zur Person des Salomons selbst zurück, welcher im Jahre 2940. den von ihm erbauten berühmten Tempel einweihet, bey welcher Gelegenheit, wenn die Nachrichten des jüdischen Geschichtschreibers Josephus richtig sind, die Anzahl der Sänger und Spieler annoch vermehret worden ist. Es zählet selbiger an die vierzig tausend Harfen, eben so viel göldne Sistern, und an die zweyhundert tausend silberne mosaische Trompeten, u. s. w. Ueber die eigentliche Form und Beschaffenheit dieser und andern Instrumente der Ebräer sind die Scribenten nicht einig, ob es übrigens gleich seine Richtigkeit hat, daß sie sowohl besaytete, als blasende und Schlaginstrumente gehabt haben. Wenn wir, nach der wahrscheinlichsten Meinung hievon, an diesem Orte eine kurze Beschreibung davon mittheilen: so überlaßen wir es andern auszumachen, ob selbige schon alle um diese Zeit im Gebrauche gewesen sind, ingleichen ob man sich nur einiger davon, oder aller zum Gottesdienst im Tempel bedienet hat. Man sehe eine Abbildung davon auf der vierten, fünften und sechsten Kupfertafel.

§. 23.

Die Ebräer hatten dreyerley Arten von Sayteninstrumenten, wovon die erstere mit unsern Psaltern und Hackbrettern, oder den Sambucis der Griechen; die andere mit unsern Harfenwerken, oder den liris und citharis

2900 bis 3000. tharis der Griechen, und die dritte mit unsern Geigenwerken, oder mit den Barbitis der Griechen, gewißermassen übereinkommen.

Zur ersten Art gehöret die Kinnor, griechisch *Kinnyra*, welche nach einem Briefe des Hieronymus, die Figur eines griechischen Δ gehabt hat, und mit vier und zwanzig Sayten bezogen gewesen ist. Der jüdische Verfaßer des Werks Schilte-Haggiborim zählet gar an die zwey und dreyßig Sayten, andre aber nur zehn, wie Josephus. Vermuthlich hat es mehr als eine Gattung gegeben, und diese werden sowohl in der Grösse als der Anzahl der Sayten verschieden gewesen seyn. Man spielte sie mit einer Schlagfeder. Fig. 12. und 18.

Zur zweyten Art gehört 1) die Nabel, *Nevel* und im griechischen *Nablion*. Einige eignen ihr zwölf Sayten; andre zwey bis vier und zwanzig zu. Es zeigt dieses, daß kleinere und grössre Nabels im Gebrauche gewesen sind. Ihre Figur kömmt mit den heutigen Jungferharfen überein. Sie wurde mit den Fingern gerissen. Fig. 31. 2) Die Asoor. Es war eine Art von länglicht viereckigter Harfe, welche zehn Sayten hatte, und mit der Feder regieret wurde. Fig. 17.

Zur dritten Art gehören folgende drey Instrumente, 1) Minnim, 2) Michol und 3) Schalisim, welche mit drey oder vier Sayten bezogen waren, und mit einem aus Pferdehaar verfertigten Bogen gestrichen wurden. Sie waren in nichts als der Grösse unterschieden, und war Michol das größte davon. Fig. 4.

§. 24.

Unter den Blaßinstrumenten giebt es

1) Flöten. Die kleinere Gattung derselben hieß Chalil, die grössere Nekabbim. Sie bestanden aus einem Stücke, und hatten vier, fünf bis sechs Löcher. Fig. 23.

2) Hörner, oder wie andere sprechen, Posaunen, die aber mit den unsrigen nicht übereinkommen. Es gab zweyerley Gattungen, als α) der Zink oder Cornett (*Keren*), welcher insgemein aus dem Horn eines Thiers verfertigt wurde. Fig. 24. β) Das Krummhorn (*Schofar* oder *Takoa*) siehet einem Schlangenrohre (*Serpent*) etwas ähnlich. Fig. 22.

3) Trompeten. Die uns bekannte Gattung davon war gerade, und kömmt in der Figur mit den hölzernen Kindertrompeten der Nürnberger

berger überein. Moses hatte sie erfunden, und ihr Nahme war *Chasosra*, bey den Griechen *Salpinx*. Sie war etwan zween Fuß lang, hatte ein enges Mundstück, und die Röhre erweiterte sich nach und nach bis an das Schalloch. Fig. 28. 2900 bis 3000.

4) Sackpfeiffen, (Sumphoneia). Der Verfasser des Schilte Haggiborim beschreibt sie als Instrumente, welche aus zwoen Pfeiffen bestanden, deren äußerstes Ende man in einen runden ledernen Sack gesteckt und festgemacht. Währender Zeit in die obere Pfeiffe geblasen ward, und der gedrückte Sack der untern Pfeiffe den Wind mittheilte, so bespielte man diese mit den Fingern. Fig. 2.

5) eine Art von Orgelwerk. Ich nenne es so, weil ich keinen beßern Nahmen weiß, und wenn das Werk würklich so beschaffen gewesen ist, als man es beschreibet, es auch diesen Nahmen verdienet. Es hat wenigstens in diesem Falle zur Erfindung der Orgeln Gelegenheit gegeben, so wie dieses ebräische Spielzeug vermuthlich von der Siebenpfeiffe des Pans (*Syringa Panos*, Fig. 6. seinen Ursprung genommen hat. Man hatte ein kleiners und ein größers. (*α*) Das kleinere hieß Maschrokita, und war ein aus verschiednen Pfeiffen von ungleicher Größe bestehendes Instrument. Selbige waren auf einem dazu geschickten Lädchen feste gemacht, waren oben offen, und hatten unten ihr Ventil. Das Lädchen hatte auf einer Seite eine Handhabe, auf der andern aber ein Griffbrett zum Spielen. Vorne war ein Windcanal, welcher von dem Munde des Spielers angeblasen ward, währender Zeit die Ventile von den, die Claviertasten niederdrückenden und bespielenden Fingern, eröfnet wurden. Fig. 5. *β* Das größere hieß Migrepha, oder Ugabh, und war darinnen hauptsächlich von dem kleinern unterschieden, daß es zween Blasebälge hatte, vermittelst welcher der Wind hinein geblasen ward. Das Wort *Ugabh* bedeutet sonst bey den Ebräern schlechtweg ein Instrument, so wie *Organon* bey den Griechen.

§. 25.

Die Schlaginstrumente bey den Ebräern waren:

1) eine Paucke oder Trommel, wie man das Wort Toph zu übersetzen pflegt, obgleich keine von ihren Gattungen unsern itzigen Paucken oder Trommeln vollkommen ähnlich siehet. Man hatte aber, um bey dem Worte Paucke zu bleiben, *a*) Hand- oder Jungfer-

2900 bis 3000.

paucken, welche die Figur einer länglichten Schachtel hatten, mit einem Felle überzogen waren, und, währender Zeit man sie mit der einen Hand feste hielte, mit der andern Hand entweder bloß, oder mit einem dazu gehörigen Wirbel geschlagen wurden. Fig. 21. β) **Ringelpaucken** oder **Rappeln**. Diese hatten die Figur einer *Rakette*, womit man den Federball spielt. Die in der Mitte des Reiffes auf einen Drath gezognen metallnen Ringe, die nach der Bewegung des Spielers zusammenschlugen, verdienen ihr den Nahmen. Fig. 9. γ) Die **Glockenpaucke** war, ihrer Figur nach, der Ringelpaucke ähnlich, nur daß der ganze Reif mit kleinen Glocken umhangen war, die, wie zu vermuthen ist, mit einem kleinen Klöppel regieret wurden. Fig. 8. δ) Die **Mörselpaucke** (*Et se beroschim*) war wie ein Mörsel gestaltet, und wurde mit einem kleinen Schlägel tractiret. Fig. 20. ε) Die **Kugelpaucke** (*Muaanim*) war ein kleiner länglicht viereckigter hohler Körper, worüber an einer ausgespannten starken stählernen oder dicken Darmsayte etliche Kugeln angereihet waren, die, nach dem Maasse als man auf selbige schlug, in Bewegung gesetzet wurden, und bald auf einander selbst, bald auf den Klangboden stiessen. Fig. 16.

2) Die **Cymbeln**. Man hatte verschiedne Arten, als α) die **Pauckencymbeln**, welche aus zweyen, aus Erz gemachten und auf einander passenden hohlen Becken, ein jedes in der Figur einer halben Kugel, bestanden, und die von den beyden Händen gegen einander geschlagen wurden. Fig. 11. β) Die **Schellencymbeln** (*Tseltselim*) bestanden in einer Reihe an einen Drath befestigter Schellen von verschiedner Grösse; die, wie die heutigen Strohfiedeln, mit eisernen Klöppeln geschlagen wurden. Fig. 15. γ) Die **Glockencymbeln** (*Methsilöth*) waren von den vorhergehenden in nichts anderm unterschieden, als daß dazu Glocken anstatt Schellen genommen wurden. Fig. 14.

Die Erfindung der Paucken oder Trommeln, wie man das fremde Wort übersetzen will, und der Cymbeln wird von den Egyptiern und Griechen der **Cybele** oder deren Priestern, den **Dactylis Idäis** zugeeignet.

§. 26.

Die bey allen damahligen Völkern gewöhnliche Kleidung der Priester in feiner Leinewand, war auch die Tracht der Priester und Tonkünstler bey den Ebräern, doch mit dem Unterscheide, daß die Leinewand der Musicorum

corum weiß und ungefärbt blieb, die Priester aber roth oder blau einher gien- 2900 bis
gen. Die weisse Farbe wurde für die Farbe der Unschuld und Reinigkeit 3000.
gehalten. Die heilige Schrift läßet die Engel in langen weissen Kleidern vor den Menschen erscheinen; bey dem Gottesdienst der Juno und Ceres bey den Römern mußten die Vestalen in weissen Kleidern ihren heiligen Verrichtungen obliegen. Ovidius sagt:

More patrum Sanctæ, velatæ vestibus albis,
Tradita, supposito vertice, sacra ferunt.

Es bestand aber die Art der Kleidung an sich aus einem **Oberrock**, der mit einem Gürtel zugebunden war; einem **Leibrock** unter selbigem, der bis auf die Füsse gieng, und insgemein eine **Stole** (*stola*) genennt wird; und einem Paar leinene **Unterhosen**. Da die Musici sowohl als die Priester ihren Dienst mit bedecktem Haupte, wie es allezeit in den Morgenländern Mode gewesen ist, verrichteten: so bedienten sie sich hiezu eines **Bunds** oder **Turbans** von feiner weisser Leinewand, dessen Form willkührlich war. Beyde aber durften das Heiligthum nicht anders als mit blossen Füssen betreten, da hingegen die egyptischen Priester und Sänger ihre Fußsohlen mit Schilf oder Baumschalen, welche sie mit Palmblättern durchflochten, umwunden.

§. 27.

Jedes Fest, worunter das Pascha- das Pfingst- und Lauberhüttenfest die vornehmsten waren, hatte, so wie jeder Sabbath, ja ein jeglicher Tag, seine bestimmten Gesänge, und hiezu wurden davidische und andere geistreiche Lieder genommen. Die Art der Musik wird vermuthlich, wie der Egyptier und Griechen ihre, beschaffen gewesen seyn, weil keine Nachrichten vorhanden sind, die das Gegentheil sagen. Es mußten aber wenigstens allezeit zwölf Sänger im Tempel seyn, und mit dieser Zahl wurde auf die zwölf Stämme Israels gezielt. Von Trompeten wurden niemahls weniger als zwo, aber niemahls mehr als hundert und zwanzig beym Gottesdienst gebraucht. Kein Sänger wurde unter zwanzig Jahren angenommen, und keiner durfte länger als bis zu seinem funfzigsten dienen. Der Standplatz der Sänger, Saytenspieler und des Cymbalisten, weil nicht mehr als einer bey jedem Gottesdienst gebraucht ward, wie die Thalmudisten sagen, war ein drittehalb Ellen breiter, und an die hundert Ellen lang bedeckter erhab-

2900 bis ner Ort nahe an der Treppe, welche aus dem Vorhof der Priester in den
3000. Vorhof Israels gieng, und wo sie von dem Volke gesehen und gehört werden konnten. Ihr Amt nahm mit dem einen Sabbath den Anfang, und mit dem folgenden endigte es sich. Weil ein jeder nur zweymahl im Jahre diente, und jedesmahl nur eine Woche: so kam die Zeit des Amts an jeden nicht eher, als alle vier und zwanzig Wochen, weil sie in vier und zwanzig Ordnungen eingetheilet waren. Doch mußten sie außerdem annoch bey den vorhin genannten drey hohen Festen in Jerusalem zugegen seyn. Diese Ordnungen der Sänger sind bis auf den lezten Tag der Zerstörung des Tempels geblieben, ob sie gleich verschiedene mahl unterbrochen worden, indem man sie nemlich, so bald der Gottesdienst wiederum eingerichtet ward, auch sofort wieder herstellte. Die Musik nahm allezeit nach Ausgiessung des Trankopferweins ihren Anfang, und, weil die Sänger diesen Proceß nicht so genau von ihrer Bühne beobachten konnten, so wurde ihnen vom Priester, vermittelst der Schwingung eines Schweißtuchs, das Zeichen dazu gegeben, worauf sogleich die Cymbeln gerühret wurden. Die Trompeter, welche alle Priester waren, hatten nicht einerley Platz mit den Sängern, indem sie auf den Stuffen des Altars standen. Da ein jeder Psalm insgemein in drey Theile pflegte unterschieden zu werden, und zwischen jedem Theile sich die Trompeten hören ließen: so fiel auf solchen Schall das Volk auf ihr Angesicht vor Gott zur Erde nieder. Die Verrichtung, die in den neuern Zeiten die Glocke bekommen, hatte bey den Ebräern die Trompete, indem solche wenigstens des Tages siebenmahl gebraucht wurde, einmahl frühe, wenn die Thorhüter mit Eröfnung der Pforte zur Wache geruffen wurden; dreymahl beym Morgengottesdienste, und dreymahl beym Abenddienst. So wie die Trompete, im Kriege, bey der Ausrufung eines neuen Königs gebraucht wurde: so dienten die Hörner dazu, um ein Feldgeschrey im Heere anzuheben, oder eine Gefahr zu verkündigen. Im Tempel wurden die leztern nur am Tage der Versöhnung, und bey Ankündigung des Jubeljahrs gebraucht; aber weder die Hörner, noch die Trompeten wurden jemahls mit dem Gesange der Sänger vereinigt, damit die Singstimmen und die Saytenspiele nicht übertäubet würden. Von Saytenspielern, und zwar in Ansehung der Kinnor und der Nabel, mußten wenigstens beym täglichen Gottesdienst allezeit neun auf der Singbühne seyn, aber an großen Festen konnte man ihre Anzahl so hoch vermehren, als man wollte.

§. 28.

§. 28.

Wenn sich in der griechischen Geschichte eine Lücke von etlichen hun- 3000 bis
dert Jahren findet, nachdem wir die Musik daselbst vorher in dem blühen- 3100
desten Zustand gesehen: so zeiget dieses unstreitig von einer Unrichtigkeit in der Chronologie, deren Verbeßerung wir den Gelehrten überlaßen. Vielleicht haben viele von denen Tonkünstlern, deren Zeitalter nicht bekannt ist, in diesem Zeitraume gelebt. Wir finden auch in diesem ganzen ein und dreyßigsten Jahrhundert keinen andern als den berühmten Dichter und Musikus, den unsterblichen Homer, und noch wird über das eigentliche Zeitalter desselben gestritten. Gellius setzt ihn ins hundert und sechzigste Jahr vor der Erbauung der Stadt Rom, d. i. ins Jahr 3038. Herodot stimmt beynahe hiemit überein, wenn er sagt, daß er vierhundert zwey und zwanzig Jahre vor ihm geblühet; und diese Zeit fällt ins Jahr 3048. Aristoteles hingegen und Aristarchus geben das Jahr 2879. worinnen die ionische Wanderung fällt, als das Jahr seiner Geburt an, und machen ihn also um hundert und sechzig Jahre älter. Nach dem Philochorus beym Diogenes Laertius hat Homer hundert und achzig Jahr nach der Eroberung Trojens, und also neunzig Jahre später, nemlich im Jahre 2947. gelebet. Nach dem Vellejus endlich ist Homer ums Jahr 2971. gebohren worden, und hat ums Jahr 3021. geblühet. Wenn die Scribenten wegen seines Zeitalters uneinig sind: so haben sich wohl eher ganze Städte Griechenlands um sein Vaterland gezanket, ja sich gar magischer Beschwörungen bedienet, um selbiges zu wissen; jedoch nicht eher als lange Zeit nach seinem Tode, welches, nach der Anmerkung eines gewißen Gelehrten, zeiget, daß er bey seiner Lebzeit noch nicht eben besonders berühmt muß gewesen seyn, weil diejenige Stadt, die das Glück gehabt hätte, ihn hervorzubringen, nicht würde gesäumet haben, seinen Nahmen in ihren Jahrbüchern zu bemerken, und selbige also einen unfehlbaren Beweiß hievon hätte führen können, ehe die Länge der Zeit andern Städten Stof zum Streite und zur Verwirrung an die Hand gegeben. Da bey den Griechen eine jede Art der Poesie in Musik gesetzt und gesungen ward: so war es auch kein Wunder, daß Homer seine epischen Gedichte mit Melodien versah. Gleich zum Anfang seiner Ilias ruft er seine Muse an, den Zorn des Achilles zu besingen. Diese Gewohnheit Homers, sich den Beystand der singenden Musen zu erbitten, ist von ihm auf alle folgende Heldendichter fortgepflanzet worden, und zeiget wenigstens, daß die Dichter ehemahls zugleich Tonkünstler gewesen.

§. 29.

3000 bis 3100. Bey den Ebräern kam im Jahr 3028. Josaphat zur Regierung, der vierte König in Judäa nach der Theilung des Reichs. Als derselbe im Jahr 3047. einen neuen Feldzug wider die Moabiter unternahm, und es dem Heer an Wasser fehlte: so ließ sich der Prophet Elisa bewegen, nachdem er sich zuvor durch den Ton der Nabel hatte in eine prophetische Begeisterung versetzen lassen, demselben von dem Himmel Wasser zu erbitten, und versprach dem König den Sieg. So wie Josaphat in Begleitung eines Chors von Sängern und Spielern ausgezogen war, so kehrte er auch mit einer prächtigen Musik siegreich nach Jerusalem zurück. Vielleicht waren die fremden Könige schon lange vorher gewohnt, durch die Töne der Instrumente ihre Streiter im Kriege zu ermuntern, so wie solches wenigstens in der Folgezeit geschehen ist. Ich will einige Exempel beybringen.

§. 30.

Bey den Egyptiern wurde vermittelst der Sistern, und bey den Persern mit Hörnern, das Zeichen zum Aufbruch im Kriege gegeben. Damit die Soldaten nicht von dem unmenschlichen Geschrey der Feinde betäubt und in Furcht gejaget würden, so ließ Cyrus den Hymnum des Pollux und Castor vor dem Anfang eines Treffens, an der Spitze der Armee absingen. Bey den Lacedämoniern gab man das Zeichen zur Schlacht mit der Flöte, und die Heere mußten sich nach dem Tacte schwenken, und fechten. Als jemand den Agesilaus fragte, warum sich die Spartaner der Flöte im Kriege bedienten, so antwortete er: daß, da sie in Cadenz gehen müßten, man daraus sehen könnte, wer Herz hätte oder nicht. Man hielte nemlich bey den Griechen dafür, daß die anapästische Melodie, deren sich die Spartaner im Kriege bedienten, die Beherzten noch muthiger, die Furchtsamen aber blaß und zitternd machte. Wenn der Gang des Soldaten also nicht mit dem Rhytmus der Flöte übereinstimmete; So hatte selbiger das Unglück, für eine feige Memme erklärt zu werden. Es wurde ferner bey den Griechen vor dem Anfange des Treffens dem Jupiter oder Mars, und nach vollbrachter Schlacht dem Apollo, von dem bey dem Kriegesheere befindlichen musikalischen Chore, ein Päan angestimmet. Als Halyattes, König der Lydier, wider die Milesier zu Felde zog, so hatte er ein Chor von Pfeiffern und Flöten, von beyderley Geschlecht, bey sich. Bey den römischen Legionen wurde das Zeichen zum Angriffe mit Trompeten und Hörnern gegeben

gegeben. Die Parther bedienten sich zu gleichem Zweck kupferner, mit Fellen überzogner, Paucken. Die Indianer hatten Paucken von ausgehöhltem Tannenholz, die sie mit einer Ochsenhaut überzogen, und mit meßingenen Schellen behiengen, um den Schall den Feinden desto fürchterlicher zu machen. Bey den Cretensern wurde die Lyre, die Cithar und die Flöte im Kriege gebraucht. Die Irländer haben sich endlich der Sackpfeiffe zur Ermunterung der kriegerischen Hitze bedient. 3000 bis 3100.

§. 31.

Etwann ums Jahr 3140 und also vier und dreyßig Jahr vor der Herstellung der olympischen Spiele blühte bey den Griechen Thales oder Thaletas, ein Dichter und Musikus, den einige mit dem Philosophen Thales aus Milet vermischen. Der unsrige gehörte auf der Insel Creta zu Hause, ob man gleich wegen seiner Vaterstadt nicht einig ist, indem einige die Stadt Elyrus, wie Suidas, andere Gnoßus, und wiederum andere Gortyna, wie Plutarch, für selbige angeben. Thaletas, sagt Plutarch, war dem Anscheine nach nichts als ein lyrischer Dichter, aber zugleich ein großer Weltweiser und Staatsmann. Er schien nichts als Lieder zu componiren, und that alles, was man von dem erfahrensten Gesetzgeber erwarten konnte. Seine Oden waren so viele Ermahnungen zum Gehorsam und zur Einigkeit, die er vermittelst seiner angenehmen und pathetischen Melodien einflößte. Er läuterte dadurch nach und nach die Sitten derjenigen, die ihm zuhörten, beförderte den Hang zur Tugend, und söhnte die gegeneinander aufgebrachten Gemüther aus. Er that dieses in Lacedämon, wohin ihn Lycurgus bey seiner Reise nach der Insel Creta mit sich genommen hatte. Lycurgus reisete in der Absicht, um sich von den Verfassungen und Gesetzen in andern Ländern zu unterrichten, und Thaletas bahnte ihm den Weg, seine Gesetze im Lande geltend zu machen. Plutarch schreibt sonsten dem Thaletas, außer seiner in Sparta unternommnen Verbeßerung in Sachen, die die Musik, und deren Schulen betreffen, die Einführung verschiedner Arten von Tänzen in Arcadien, und Argos zu. Der Scholiast des Pindars sagt, daß Thaletas der erste gewesen, der Hyporchemata componirt. Er hat auch, nach einigen, Päans verfertigt, woran aber Plutarch zu zweifeln scheinet, obgleich Porphyrius in dem Leben des Pythagoras versichert, daß dieser Philosoph die alten Päans dieses Tonkünstlers und Dichters sehr hochgeschätzt und gesungen. Man mißt annoch seiner Musik eine besondere 3100 bis 3200.

Wun-

3100 bis Wunderkraft bey, und versichert, daß er Krankheiten damit geheilet, die Pest
3290. vertrieben, und so weiter. Wir wollen von den Päans und den Hyporchematen ein Wort sagen.

§. 32.

Die Päans waren in ihrem Ursprunge Lieder, die dem Apollo und der Diane zu Ehren abgesungen worden, und womit man das Andenken des Sieges Apollinis über den Python erneuerte. Diese Lieder wurden durch einen gewissen Ausruf Jo! Paian characterisiret, welches so viel heißet als: schieß ab deinen Pfeil, Apollo! weil Paian ein Zunahme des Apollo ist; und weil dieser Ausruf verschiedene mahl wiederhohlt wurde: so kam es daher, daß dergleichen Lieder Päans genennet wurden. Man sang dergleichen Lieder in ansteckenden Krankheiten, um sich den Apoll geneigt zu machen. In der Folge der Zeit wurde auch der Gott Mars in den Päans, und endlich noch mehrere Gottheiten, z. E. der Neptunus von den Lacedämoniern, angerufen. Es wurden dergleichen auch grossen Männern zu Ehren gemacht. Zu Samos wurde ein den berühmten Thaten des Lysanders aus Lacedämon gewidmeter Päan abgesungen. Zu Delphis wurde, unter der Begleitung der Lyre, zur Ehre des Craterus aus Macedonien, ein Päan angestimmet; und Aristoteles beehrte den Hermias aus Atarno, einen Verschnittnen, aus Freundschaft mit dergleichen Liede, worüber er aber, wie man sagt, von der Justiz bestraft ward, „weil er einem Sterblichen eine „Verehrung bezeigt hätte, die man nur den Göttern schuldig wäre.„ Man hat diesen Päan annoch, und Scaliger versichert, daß er im geringsten nicht einer Ode des Pindars weichet. Doch Athenäus, der uns dieses Lied des Aristoteles aufbehalten, will selbiges für keinen Päan erkennen, weil der Ausruf Jo Paian! darinnen fehlet, als welcher gleichwohl in allen Päans gebraucht worden, die zur Ehre des Agamemnons aus Corinth, des egyptischen Königs Ptolomäus Lagus, des Antigonus und des Demetrius Poliorcetes, gemacht worden sind. Man hat eben diesem Athenäus annoch einen, von dem sicyonischen Poeten Ariphron, an die Hygiäa, die Göttinn der Gesundheit, gerichteten Päan zu verdanken.

§. 33.

Wir kommen auf die Hyporchemata. Man versteht unter diesem Worte eine gewisse Art von Poesie, die nicht allein dazu gemacht war, um

um gesungen, und mit der Flöte und der Cither begleitet zu werden, sondern auch um unter Singen und Spielen getanzt zu werden. Athenäus sagt, daß das Hyporchema eine von den dreyen Gattungen der lyrischen Poesie wäre, nach welcher man tanzte, und fügt hinzu, daß dieser hyporchematische Tanz viele Aehnlichkeit mit dem comischen Tanze hätte, den man **Cordax** nennte, weil beyde das Vergnügen und den Scherz zum Gegenstande hätten. Wenn man aber dem Rhetor **Menander** glauben darf, so war das Hyporchema sowohl als der Päan, der Verehrung des Apollo gewidmet, und in diesem Falle war der Tanz wohl etwas ernsthafter als der Cordax. Es geschahe derselbe um den Altar herum, währender Zeit das Opfer vom Feuer verzehrt ward. Hiebey muß man nach dem Athenäus bemerken, daß ehemahls die Poeten selbst, diejenigen, die dergleichen Tänze ausführen sollten, selbige lehrten, ihnen die dem Ausdrucke der Poesie gemäße Stellungen und Gebährden vorschrieben, und ihnen nicht erlaubten, sich von dem edlen und männlichen Character, der darinnen herrschen sollte, zu entfernen. Man kann hievon den **Meursius** in seinem Orchester nachlesen. Uebrigens bemerkt Plutarch, daß zwischen einem Päan, und einem Hyporchema ein Unterscheid ist, und führet den Pindar zum Exempel an, der sich sowohl in dem einen als dem andern hervorgethan hätte. Da man weder in der einen, noch der andern Gattung, von diesem Dichter heutiges Tages etwas aufzuweisen hat, so ist es wohl nicht möglich, den Ausspruch dieses Auctors zu widerlegen.

3100 bis 3200.

§. 34.

Wir wollen bey dieser Gelegenheit noch einiger andern Arten von Tänzen, die bey den Griechen üblich waren, gedenken. Hieher gehöret zuförderst der **Fechter- oder gymnastische Tanz** (Gymnopædia). Er war bey den Lacedämoniern in sonderlichem Ansehen, und hatte seinen Ursprung dem Lycurgus zu verdanken, wie Suidas berichtet. Man siehet aber aus dem Gespräch Plutarchs, daß wenigstens Thaletas, und einige andere Musikverständige seiner Zeit, als **Xenocritus**, **Xenodamus**, &c. wovon wir bald reden werden, daran ihren Antheil gehabt haben. Dieser Tanz gehörte mit zu einem Freudenfeste, welches man in Lacedämon zum Gedächtniß eines berühmten Sieges über die Einwohner zu Argos begieng. Zween Chöre von nackten Tänzern, wovon das erste aus Knaben, und das andre aus erwachsnen Personen bestand, verrichteten diesen Tanz. Die Balletmeister,

F

3100 bis meister, oder die Anführer eines jeden Chors, trugen einen Kranz von
3200. Palmzweigen auf dem Haupte, und alle sangen und tanzten zugleich. Dieses Fest war in Ansehung der lyrischen Poesie, die man sang, dem Apollo, und in Ansehung des Tanzes, dem Bacchus gewidmet. Es geschahe der Tanz an einem öffentlichen Orte, und sahe einem alten Tanze, der unter dem Nahmen *Anapalä* bekannt war, ähnlich, in welchem die Tänzer durch ihre unterbrochne, und nach dem Tact abgemeßne Gänge, und vermittelst der allegorischen Bewegungen ihrer Hände, den Augen einen, wiewohl sehr sanften, Abriß von ihren Uebungen im Ringen und Fechten, darlegen wollten.

§. 35.

Nach diesen nackten Tänzen waren annoch in Griechenland, und zwar bey den Argiern, bekleidte Tänze gebräuchlich, die man *Endymatia* nennte. Man weiß aber nicht, ob diese Tänze zu dem Gottesdienste gehörten, oder ob sie Streit- oder privat Lusttänze gewesen. Sie mogten bestimmt seyn, wozu sie wollten, so scheint es, daß die Tänzer bekleidet gewesen sind, und daß die Argier folglich in diesem Stück die Schamhaftigkeit besser beobachtet haben, als ihre Nachtbaren, die Spartaner, in ihren Gymnopädien.

§. 36.

Von den apodictischen oder demonstrativischen Tänzen findet man bey den Scribenten eben so wenig hinlängliche Nachricht, als von den vorigen. Wenn indeßen Plutarch saget, daß einer von den dreyen Theilen dieses Tanzes, den er *Deixis* nennet, weniger darinnen besteht, eine gewiße Handlung oder Leydenschaft zu schildern, als durch gewiße regulirte und abgemeßne Bewegungen, die Sache selbst und die Personen anzuzeigen, z. E. den Himmel, die Erde, die Umstehenden rc.: so ergiebet sich hieraus, daß diese Art von Tänzen fürnemlich durch diesen dritten Theil von den andern unterschieden war, und darinnen bestand, durch gewisse Stellungen und Gebährden gewiße Sachen und Personen zu characterisiren. Diese Tänze waren bey den Arcadiern sehr gebräuchlich.

§. 37.

Mit dem Thaletas blühte zu gleicher Zeit 1) Xenodamus, von der Insel Cythere gebürtig, von welchem man wenig mehr weiß, als was Plutarch

tarch von ihm meldet, nemlich daß er sich, nach dem Berichte einiger, in dem hyporchematischen Styl, und nach andern, in Päans hervorgethan. 3100 bis 3200.
2) **Xenocritus**, aus demjenigen Theil Italiens, den man Großgriechenland nennet, und zwar aus Locres gebürtig, wurde, wie Heraklides erzählt, blind gebohren. Man hält ihn für einen Dichter und Musikus, der sich besonders in epischen Versen gezeiget, und hernach Gelegenheit zur Erfindung der Dithyramben gegeben.

§. 38.

Man verstand durch **Dithyramben** eine Art von musikalischer Poesie bey den Griechen, die dem Bacchus geheiligt war. Die Etymologisten können sich über den Ursprung dieses Nahmens nicht vergleichen. Welche selbigen von einem Thebaner, Nahmens **Dithyrambus** herleiten, welcher mit dem Leonidas bey der Enge von Thermopilä gegen den Xerxes gefochten, und diese Versart zuerst erfunden haben soll, die begehen einen starken Anachronismum, indem Xerxes erst im fünf und dreyßigsten Jahrhundert existirt. Andere lassen ihn von der doppelten Geburt dieses Gottes (Διο θύρας ἀμείβων) entspringen. Diese Geburt besteht darinnen, daß, da seine von ihm schwangre Mutter Amalthea von einem Blitze getödtet worden, er als eine unzeitige Frucht von sechs Monathen zur Welt gekommen; der Vater Ammon aber habe sich diesen Embryon in die Hüfte genehet; jedoch, weil er von seinen Hörnern zu sehr geplagt worden, so habe er ihn nicht lange darauf noch einmahl gebohren. Andere leiten den Nahmen der Dithyramben von der Höhle mit zwo Pforten her, in welcher Bacchus auferzogen worden, (Διθυρίτη); andere von dem Geschrey des Vaters (λῦθι ῥάμμα trennt die Nath auf), als derselbe mit ihm in Kindesnöthen gewesen; endlich noch andere von der Beredtsamkeit, die der Wein den Trinkern mittheilet, da er ihnen gleichsam den Mund doppelt, oder zwey Mäuler mit einmahl öfnet, (ςόμα δίθυρον); und so weiter. Herodot giebt den berühmten Tonkünstler **Arion**, und Clemens aus Alexandrien den **Lasus** aus Hermion für den Urheber der Dithyramben an, welches aber wider die Zeitrechnung streitet, indem selbige schon lange vorher Mode gewesen sind, ehe diese in die Welt gekommen. Vermuthlich werden sie die Beschaffenheit der Dithyramben verbeßert, und in eine etwas geschlifnere Form gebracht haben, als vorher geschehen ist; denn allem Ansehn nach, hat diese Versart in der Zeche gemeiner Leute ihren Ursprung genommen, allwo, der

3100 bis das Genie erhitzende Wein diese poetische Begeisterung hervorbrachte, die,
3200. so zu sagen, die Seele der Dithyramben war. Daher, als aus einer fruchtbaren Quelle, sind folgende sechs, die dithyrambische Versart characterisirenden, Eigenschaften entstanden: 1) die ausschweifende Freyheit in der Zusammensetzung und Bildung neuer Wörter, die Horaz schwülstige, oder, nach seinem Ausdruck, weitbäuchige und anderthalbschuhige Wörter nennet. 2) Die harten, zu weit hergehohlten, zu verwegnen und zu verwickelten Metaphoren. 3) Die gar zu öftern und verwirrten Verwerfungen der Construction. 4) Der wunderliche Mischmasch von manchmahl würklich erhabnen, öfters aber auf Stelzen gehenden und zu sehr gekräuselten Gedanken, nebst der affectirten Nachläßigkeit in derselben Ordnung und Folge, wodurch der Zuhörer betäubt wurde, und nicht begriff, was er gehöret hatte. 5) Die gar zu freye und alle Regeln der Verskunst, in Absicht auf das Mechanische derselben, zu sehr beleidigende Schreibart. 6) Die phrygische Tonart, in welcher diese Versart componirt und abgesungen ward. Die Kenner versichern, daß man diese Characters in den Chören der griechischen Tragödien und Comödien, wie auch in den pindarischen Oden sehr häufig wahrnimmt. Horaz spricht davon also in Ansehung des Pindars:

Laurea donandus Apollinari,
Seu per audaces noua dithyrambos
Verba deuoluit, numerisque fertur
Lege solutis.

§. 39.

Es finden sich beym Plutarch noch verschiedene Tonkünstler, die in dieses Jahrhundert gehören müßten, wenn es gewiß wäre, daß diejenigen, in deren Zeit er sie setzet, hieher gehörten. Da aber zuverläßigere Nachrichten der, in Absicht auf die Zeitrechnung, sehr übel zusammenhängenden musikalischen Geschichte des Plutarchs widersprechen: so versparen wir diese Nahmen bis dahin, wo sie von andern Scribenten hingesetzet werden. Von den Tonkünstlern, deren Zeitalter entweder nicht genau genug bestimmt, oder mir wenigstens unbekannt ist, werde ich ein besonder Capitel einschalten. Vielleicht findet sich jemand, deßen Belesenheit im Stande ist, mir in diesem Puncte glaubwürdige Nachrichten an die Hand zu geben, in welchem Falle ich einen kleinen Beytrag zu dieser Einleitung liefern werde. Wir gehn also zu einem neuen Periodo fort.

Vier-


3100 bis 3200.

Vierter Periodus.

Vom Anfang der olympischen Spiele bis auf die Zeiten des Pythagoras.

d. i von 3174 bis 3370.

(Enthält hundert sechs und neunzig Jahre.)

§. 40.

Die olympischen Spiele in Griechenland haben zu verschiedenenmahlen ihren Anfang genommen. **Pelops**, ein Sohn Tantals und der Dione, König in Elis, war der erste, der sie ums Jahr 2634, dem olympischen Jupiter zu Ehren, stiftete. Da sie aber wieder unter giengen: so wurden sie erstlich vom **Atreus** und **Thyestes**, zur Ehre ihres Vaters Pelops, im Jahre 2729; hernach vom **Herkules** im Jahre 2747, und endlich im Jahre 3174. vom **Iphitus** zur Ehre des Herkules wieder erneuert, und da sie seit dieser Erneuerung, etliche Reihen von Jahrhunderten durch, ununterbrochen fortgesetzet worden sind: so ist dieses die Ursache, warum man diesen Zeitpunct als ihren eigentlichen Anfang betrachtet. Sie wurden in der Provinz **Elis**, am Flusse Alpheus, nahe bey der Stadt Olympia, von welcher sie ihren Nahmen bekommen haben, alle fünf Jahre, nemlich nach dem Ablauf von vier vollen Jahren, und also zum Anfang eines jeden fünften griechischen Jahres, gehalten. Es geschahe solches allezeit im Sommer, und zwar wechselsweise im Monath Julius oder August. So wie die Römer die Erbauung der Stadt Rom zu ihrer Epoche in Berechnung der Zeiten, nehmen: so nehmen die Griechen den erneuerten Anfang dieser olympischen Spiele zu der ihrigen, und weil selbige zum Anfange eines jeden fünften Jahres gehalten wurden: so wird der Zeitraum von einem Spiele zum andern, d. i. der Zeitraum von vier vollen Jahren, von einer Feyer der olympischen Spiele bis zur andern, eine **Olympias** genannt. Die erste Olympias hebt also im Jahr der Welt **drey tausend ein hundert vier und siebenzig**, und also siebenhundert

3100 bis drey und siebenzig Jahre vor Christi Geburt an, und zwar bey denjenigen
3200. Spielen, worinnen Coröbus den Preiß im Wettlauf davon trug. Diese Spiele haben gedauert bis dreyhundert drey und neunzig Jahr nach Christi Geburt, da unter der Regierung des Kaysers Theodosius, mit dem eilf hundert neun und sechzigsten olympischen Jahre, zum zweyhundert drey und neunzigsten mahle, diese Spiele, aber zum allerletztenmahle, gefeyert wurden, wie Cedrenus bemerkt.

§. 41.

Mit der Art nach Olympiaden zu zählen, geht es folgendermassen zu. Es wird die, vor der aufgegebenen Olympiade, vorhergehende Olympiade mit 4 multiplicirt, und zu dem Collect die Jahrzahl 3174. von welcher die erste Olympias anhebt, addirt. Z. E. Man will wissen, in was für einem Jahre die LXV. Olympias gespielet worden. Man nimmt also die Zahl LXIV. und multiplicirt solche mit 4, kommt 256; hierzu die Zahl 3174. addirt, kommt 3430, als das Jahr der Welt, worinnen die 65. Olympias gespielet worden. Das erste Jahr einer Olympias, ist das Jahr selbst, worinnen solche gespielet worden, und also in der vorigen Aufgabe das Jahr 3430-31; das zweyte Jahr dieser Olympias fällt in 3431-32; das dritte in 3432-33; und das vierte in 3433-34. In dem Jahre 3434. hebt wieder eine neue Olympias, nemlich die LXVI. an. Wenn man ferner ein gewisses olympisches Jahr selbst, z. E. das zwey hundert sieben und funfzigste wissen will: So addire man das vor demselben vorhergehende zwey hundert sechs und funfzigste Jahr zu der Zahl 3174; kommt 3430, als das Jahr der Welt, worein das 257. olympische Jahr trift.

§. 42.

Der Endzweck der olympischen Spiele war, die junge Mannschaft in Griechenland, durch allerhand Leibesübungen, wozu theils Stärke, theils Behendigkeit und Geschwindigkeit erfordert wurde, zum Kriege geschickt zu machen. Diese Uebungen bestanden im Laufen, im Springen, im Balgen, im Fechten, im Spieß- und Scheibenwerfen. Weil nun um die Wette gestritten wurde, so bekam der Ueberwinder nicht allein einen Oehlzweigkranz zur Belohnung, sondern er erhielte annoch öfters an dem Orte, wo er zu Hause gehörte, ein jährliches Gehalt auf Lebenslang. Diese Spiele waren so berühmt in Griechenland, daß sie die Neubegierde aller benach-

barten

barten Völker reitzten, und man in Menge nach Griechenland kam, entweder um nur zu sehen, oder um den Preiß mit zu streiten. Die zur Entscheidung des Streits ernennten Richter hiessen *Hellanodicæ* oder *Agonothetæ*, welche sich durch einen Eyd verbinden mußten, sich nicht bestechen zu lassen, und in Zuerkennung des Preises, weder auf Freund noch Feind acht zu haben. Ob dieser Preiß gleich nur aus einem Kranze bestand, so hatte er doch so viele Reitze für die Streiter, daß mancher seinem Gegner grosse Summen gab, um sich überwinden zu laßen. Er wurde aber zu einer großen Strafe verdammt, sobald die Richter dahinter kamen. 3100 bis 3200.

§. 43.

Ob diese olympischen Wettspiele gleich nicht zur Aufmunterung der schönen Künste und Wissenschaften eigentlich gestiftet waren: so geschahe es doch, daß auch öfters Preise für die Dicht- und Tonkunst, ja auch für die Schauspielkunst, außerordentlicher Weise ausgesetzt wurden. Nach dem Athenäus, ließ sich Cleomenes Rhapsodus, mit dem Gedichte des Empedocles das Versöhnungsopfer, in den olympischen Spielen hören, und sang es auswendig. Nero stritte darinnen um den Preiß in der Dicht- und Tonkunst, und wurde zum Ueberwinder erklärt, wie Philostratus und Suetonius bemerken, welcher letztere hinzu füget, daß es wider die Gewohnheit gewesen, darinnen poetische und musikalische Wettstreite zu haben. Aber, sagt Bürette, die Stelle des Athenäus beweißt, daß dieses nicht der einzige Fall gewesen, worinnen man wider die Gewohnheit gehandelt; und überdem war, nach der Anmerkung des Pausanias, bey der Stadt Olympia ein Gymnasium oder Ritterschule, Nahmens Lalichmion, das für alle offen war, die einen gelehrten Kampf von allerhand Art wagen wollten, und hievon waren die musikalisch-poetischen Uebungen vermuthlich nicht ausgeschlossen. Es ist vielmehr wahrscheinlich, fügt Bürette annoch hinzu, daß der Ausdruck des Suetons wider die Gewohnheit nur die Jahrszeit angeht, worinnen diese Spiele ausdrücklich für den Nero geseyert wurden. In der LXXXI. Olympiade stritten Xenocles und Euripides um den Preiß in der dramatischen Dichtkunst, und in der XCVI. wurde für die Trompete ein Preiß ausgesetzet, welchen Timäus aus Eläa in Aeolien gewann.

§. 44.

3100 bis 3200.

§. 44.

Es wurden aber nicht allein in den vier öffentlichen Wettspielen Griechenlands, als in den pythischen, wovon wir schon oben gehöret haben; in den olympischen, die eben itzo beschrieben sind, und den isthmischen und nemeischen, die in der Folge vorkommen werden; ferner in den Privatspielen gewisser Städte, als in denen zu Argos, Sicyon, Patras, Neapolis und Theben; in denen Carniis zu Lacedämon, wovon in der Folge, u. s. w. ordentlicher und außerordentlicher Weise Preise für die Dicht- und Tonkunst ausgesetzet. Es geschahe solches auch an den vornehmsten Festen, woran sonst die Musik schon für sich Antheil hatte. Diese zu verschiednen Zeiten angeordneten Feste waren:

α) Die eleusinischen, welche alle fünf Jahre in der Stadt Eleusis in Attica, der Ceres und Proserpine zu Ehren, gefeyert wurden. Sie dauerten neun Tage.

β) Die Thesmophoria, welche, der Ceres zu Ehren, von den Frauenzimmern zu Athen angestellet wurden, und drey Tage dauerten.

γ) Die Artemisia Dianä, welche besonders zu Delphis gefeyert wurden.

δ) Die Asclepia Aesculapii, welche neun Tage nach den isthmischen Wettspielen, im Anfang des Frühlings zu Epidaurus gespielet wurden. Hier wurde in der Dicht- und Tonkunst ordentlicher Weise um den Preiß gestritten.

ε) Die Delia Apollinis, welche alle fünf Jahre auf der Insel Delos, mit ausgesetzten Preisen für die Musik und Poesie gefeyert wurden. Selbige sind schon zur Zeit Homers gestiftet gewesen, und die Athenienser stellten sie in dem sechsten Jahre des peloponesischen Krieges wieder her, weil sie wieder eingegangen waren. In diesen Festen hatten die Päans ihren Platz.

ζ) Die Dionysia Bacchi oder Bacchanalia, welche dem Bacchus zu Ehren angestellet wurden. Es wurde Comödie und Tragödie gespielet, und die Knaben in Athen tanzten. Dieses Fest ist egyptischer Abkunft, wo es Dionysius im Jahr 2467. zu allererst gefeyert hat.

η) Die Panathenäa. Hievon in der Folge.

Außer

Außer diesen großen Festen wurden noch verschiedene andere gefeyert, 3100 bis als α) das Jovisfest zu Ithonia in Messenien. β) Das Fest, welches 3290 zur Ehre der Juno und des Lysanders aus Lacedämon, zu Samos gefeyert ward. γ) Das Fest, welches dem Jupiter und den Musen zur Ehre, von dem Könige Archelaus, zu Dion in Macedonien, eingesetzet ward, u. s. w.

§. 45.

Die Wettstreite haben einen sehr alten Ursprung, und stammen von den Schäfern Großgriechenlands her, und zwar aus Sicilien. Sie stritten anfänglich um nichts als ihre Schäfertasche, worauf die Bildnisse wilder Thiere gezeichnet waren, oder um den ledernen Weinschlauch, den sie mit sich führten, oder um ihren Schäferstab, und waren bey ihrem Sing- und Dichtstreit mit Kränzen bedeckt. Endlich fiengen sie an, ein Schaf, oder einen Bock, einen Becher und so weiter, zum Gewinnste des Ueberwinders auszusetzen, und was bisher ein Spiel gewesen war, fieng an ein ordentliches Gewerbe unter ihnen zu werden. Unter diesen Schäfern muß sich besonders Daphnis durch seine Geschicklichkeit sehr hervor gethan haben, weil sein Tod, nach Art der Helden, um die Wette von den Schäfern besungen worden.

§. 46.

Es stellet sich uns zuerst in diesem Perioden dar der Dichter und Sänger Hesiodus, der etwann ums Jahr 3143. zu blühen angefangen, ob einige Gelehrte gleich aus seiner Schreibart bemerken wollen, daß er, wo nicht älter, als Homer, doch eben so alt seyn müße. Bonnet berichtet uns in seiner Historie der Musik, daß er in den pythischen Spielen den Preiß davon getragen. Ich weiß nicht, woher derselbe diese Nachricht hat, indem Pausanias erzählet, daß er vielmehr den Preiß verfehlet, weil er sich, da er seine Verse abgesungen, sich nicht zugleich mit der Lyre accompagniren können. Hat er nicht vielleicht mit der Betrachtung, ἄφρων δ᾽ ὅς κ᾽ ἐθέλει &c. der handelt thöricht, der mit einem Mächtigern streitet, weil er nicht allein des Sieges beraubt, sondern annoch gekränkt und beschimpfet wird; auf seinen unglücklichen musikalischen Zweykampf gezielet? Uebrigens sind alle Dichter zur Zeit noch Musici, oder alle Musici Dichter.

§. 47.

3100 bis 3200. Ums Jahr 3172. wurden die beyden Brüder **Romulus** und **Remus** gebohren, und es wird erzählet, daß, als sie ein wenig erwachsen waren, sie zu den Gabiern, nicht weit von der Stadt Pallantium, geschickt, und daselbst in den schönen Künsten, und allerhand ritterlichen Leibesübungen unterrichtet worden sind. Eine der merkwürdigsten Thaten von ihnen ist die **Erbauung Roms**, womit im Jahre 3198. zur Zeit der XVII. Olympias in Griechenland, der Anfang gemacht ward. Weil in der Folge die Geschichte der Musik bey den Römern mit der Griechen ihrer vermischet werden wird, nachdem wir bishero noch nichts davon hören können, und weil die Römer ihre Zeitrechnung nach der Erbauung der Stadt Rom einrichten: so ist dieser Zeitpunct merkwürdig.

§. 48.

3200 bis 3300. Wir gehen zu einem neuen Jahrhundert fort, welches wir mit dem **Archilochus** eröfnen, über deßen Zeitalter die Scribenten nicht einig sind. Herodot, deßen Meinung wir folgen, behauptet, daß er zur Zeit des **Candaules**, des lezten Lydischen Königs gelebt, und auf deßen und des **Gyges** Begebenheit Verse gemacht. Candaules aber hat von 3221. bis 3239. regiert. Von dieser Zeit ist Cicero nicht viel unterschieden, wenn er ihn unter die Regierung des Romulus sezt. Wir lassen die übrigen Varianten weg, die man beym **Bayle** nachschlagen kann, und nach welchen Archilochus wenigstens von der XV. Olympiade bis zur XXXVIIten geblühet haben müßte, welches eine Zeit von acht und achtzig Jahren beträgt. Dieser Dichter und Tonkünstler gehörte auf der Insel Paros zu Hause, und war ein Sohn des Telesicles. Von den verschiednen Begebenheiten seines Lebens, hat sich das Andenken einiger bis auf unsre Zeit erhalten. Gedrückt von äußerlichen Bedürfnissen, und kraft eines von dem Orakel an seinen Vater ergangnen Befehls, hielte er bey seinen Mitbürgern inständigst an, nach der Insel Thasos, die vorher *Aëria* geheissen hatte, eine Colonie abzusenden. Er verließ Paros, und folgte der neuen Völkerschaft. Die Veränderung der Luft machte keine Veränderung in seinem Character, in welchem die ausgelassenste Schmähsucht herrschte, die sich bis auf seine eigne Person erstreckte. Er schonte weder Freund, noch Feind, und ermangelte folglich nicht, überall gehaßet zu werden. Einige machen ihn zu einem Liebhaber der berühmten Sappho; welches aber wider die Chronologie streitet.

tet. Was ohne Zweifel gewißer dargethan werden kann, ist, daß er Neobulen, eine von den drey Töchtern Lykambens, zur Ehe verlangte. Der Vater gab zwar seine Einwilligung, nahm aber sein Wort zurück, und gab die Tochter an einen andern, der reicher war, als unser Dichter. Aufs äußerste aufgebracht von dem ihm zugefügten Schimpf, sammelte Archiloch alle Kräfte seiner beißenden Satyre zusammen, und griff die ganze Familie auf eine so wütende Art in seinen Versen an, daß sich der Vater und alle drey Töchter vor Verzweiflung erhenkten. Vermuthlich hatte Archiloch in seinen Versen einige dieser Familie schimpfliche Begebenheiten, wovon das Publicum vorher nicht war unterrichtet gewesen, aufgedeckt. Es müßen wenigstens sehr schmutzige Stellen darinnen gewesen seyn, weil die Lacedämonier von dieser Satyre die Gelegenheit nahmen, die Lesung seiner Schriften in ihrem Staate zu verbieten. Einige meinen, daß er selbsten aus Lacedämon verbannet worden, weil er nicht allein in einer Schlacht seinen Schild von sich geworfen, und Reißaus genommen, sondern seine Feigherzigkeit annoch sogar mit folgender Maxime, in seinen Versen, beschönigen wollen: daß es beßer wäre zu fliehen, als sich todt schlagen zu lassen. Bey dem allen wollte er für brav gehalten werden, und, wenn er seine Wirthschaft beschreibet, so spricht er von nichts als von Helmen und Schilden. Es muß in seinem Schreibzimmer eher, wie im Arsenal, als in der Stube eines Gelehrten, ausgesehen haben. Nachdem er endlich lange gnung links und rechts um sich gehauen hatte: so kriegte er Händel mit einem gewissen Callondas Corax, der ihn aber durch einen tödtlichern Stich, als die Feder zu machen gewohnt ist, in jene Welt schickte. Man will, daß Corax aus keiner andern Ursache diesen Mord verübet, als um sein eignes Leben zu schützen. Er führte wenigstens keine andere Rechtfertigung an, als ihn das delphische Orakel aus dem Tempel jagte, um den Tod eines Dichters zu rächen, den seine vortrefliche Gaben dem Apollo wehrt gemacht hatten. In der Anthologie findet man ein Sinngedicht auf ihn, worinnen Cerber ermahnet wird, mehr als jemahls, und gar auf sich selber Acht zu haben, um nicht gebissen zu werden, weil Archilochus zur Unterwelt abgefahren wäre.

3200 bis 3300.

§. 49.

Von dem, was Plutarch unserm lyrischen Dichter alles zuschreibt, bemerken wir folgende fünf Puncte.

(a) Der Rhytmus von drey Tacten oder Füßen, (Rhytmus

3200 bis 3300. trimeter.) Dieser Rhytmus war nach der Art von Füssen, woraus er bestand, verschieden. Wenn es nur Jamben waren, so bestand der Tact aus zwo ungleichen Zeiten, oder welches einerley ist, aus drey gleichen Zeiten, wie unser Tripeltact. Waren die Jamben mit Spondäen vermischt, so war der Rhytmus bald gleich, bald ungleich.

(β) **Die Verwechselung eines Rhytmi mit einem andern von verschiedner Art.** Diese Verwechselung kann in ebendemselben Verse, oder wechselsweise von einem Verse zum andern geschehen; die erstere, wenn in ebendemselben Verse Jamben und Spondäen unter einander gemischet werden; die andere, wenn der erste Vers ein Hexameter, und der zweyte jambisch ist.

γ) Die **Paracataloge.** Ueber den Verstand dieses Worts sind die Critici nicht einig. Wenn **Kataloge** (καταλογη) das Gegentheil davon ist, wie Bürette meint, und hierdurch eine solche rhytmische Anordnung der Füsse verstanden wird, die sehr natürlich und faßlich ist, und zu symmetrischen Modulationen Gelegenheit giebt: so ist die Parakataloge nichts anders, als eine rhytmische Ungleichförmigkeit, die steife und höckerichte Modulationen gebiehrt. Wenn diese leztere wie Aristoteles sagt, der tragischen Sprache gemäß ist: so war sie es vielleicht nicht weniger da, wo es aufs Schmähen und Schelten ankam; und weil dieses die vornehmste Beschäftigung der lyrischen Muse des Archilochus war: so ist es möglich, daß sie von seiner Erfindung seyn kann.

δ) **Die Epoden.** Dieses Wort hat vielerley Bedeutungen. 1) Man versteht darunter den Schlußsatz einer aus drey Hauptperioden bestehenden lyrischen Ode, wovon der erste schlechtweg eine Strophe oder ein Satz, und der andere Antistrophe oder Gegensatz genennet wird. Diese beyden erstern Sätze enthalten eine gleiche Anzahl von Versen, in gleichem Rhytmo und Metro, und konnten also auf einerley Melodie gesungen werden. Hingegen kann der Schlußsatz oder die Epode nicht allein mehr oder weniger Verse haben, sondern auch im Rhytmo und Metro verschieden seyn. Diese konnte also nicht anders als mit einer verschiednen Melodie gesungen werden. 2) Man verstand ferner darunter ein kleines lyrisches Gedicht von etlichen Distichis, wovon die erstern aus sechs, und die andern aus vier Füssen oder Tacten bestanden. Von dieser Art waren die Epoden,

deren

deren Erfindung Plutarch dem Archilochus zueignet. Horaß hat der- 3200 bis
gleichen in seinem fünften Buche. 3) Endlich hat man die Bedeu- 3300.
tung dieses Worts so weit ausgedehnet, daß man jeden kleinen Vers, der auf einen oder mehrere langen folget, damit angezeiget hat.

ε) Die **Elegie.** Die Scribenten sind über den Erfinder der Elegie nicht einig, indem selbige von einigen dem **Terpander**, und von andern dem **Theocles** aus **Naxus** zugeeignet wird; und, nach dem Suidas, hat der ältere Olympus schon Elegien verfertigt.

ζ) **Die musikalische Ausführung der jambischen Verse, von welchen einige, währender Zeit daß die Instrumente dazu spielen, nur bloß recitirt, andere aber gesungen werden.** Man sieht aus dieser Stelle Plutarchs, daß es Jamben gab, die nur **declamiret** wurden; und daß andre Jamben **gesungen** wurden. Was aber einigen wunderlich vorkommen wird, ist, daß diese declamirte Jamben von der Begleitung von Instrumenten unterstützt wurden. Wie gieng es damit zu? Wir wollen hievon in dem folgenden Spho handeln, wenn wir werden zuvor bemerket haben, daß diese archilochische Erfindung, unter der Begleitung von Instrumenten zu recitiren, so vielen Beyfall gefunden, daß sie, wie Plutarch ausdrücklich meldet, so gar von den Schauspielern in der Folgezeit angenommen worden.

§. 50.

Wir werden die bemeldte Erfindung des Archilochs eine **musikalische Recitation**, oder wegen ihres nachfolgenden Gebrauchs auf dem Theater, eine **theatralische Declamation** nennen. Da um diese Zeit noch keine ordentliche Comödien oder Tragödien weder in Griechenland noch in Rom gespielet wurden: so handeln wir zwar, durch die Erklärung der theatralischen Declamation an diesem Orte, der Ordnung der Zeitrechnung gewissermassen entgegen. Weil es aber die Gelegenheit gleichwohl mit sich bringet, davon zu handeln, indem wir bey dem Leben desjenigen sind, der durch die Recitation seiner Jamben zu dieser Art von theatralischen Declamation Gelegenheit gegeben: so wird man uns diese Anticipation zu gute halten. Wir legen sofort unsre Meinung über diese theatralische Declamation ohne viele Umschweiffe an den Tag, und halten solche weder für **gänzlich sprechend**, noch für **gänzlich singend**, und supponiren

3200 bis 3300. also zwischen der ordentlichen Aussprache, und dem ordentlichen Gesang eine Mittelgattung von Modification der Stimme zur Ausführung dieser Art von Declamation. Es bleibt uns übrig unsre Meinung zu beweisen.

§. 51.

Wenn die Gelehrten wollen, daß das Wort singen, wenn es bey den alten Scribenten vorkömmt, nicht allezeit in seiner eigentlichen Bedeutung, die es in der Musik hat, genommen werden muß: so ist gegentheils zu bemerken, daß man das Wort sprechen auch nicht allezeit in seiner eigentlichen Bedeutung, die es in der Sprachlehre hat, nehmen muß. Da die Mittelgattung der Bildung von Tönen sowol vom Singen als Sprechen etwas an sich hat, und vermuthlich kein recht schickliches Wort vorhanden war, womit diese Mittelgattung der Stimme gehörig ausgedrückt werden konnte, sondern man allezeit zu einer Art von Umschreibung seine Zuflucht nehmen mußte: so ist es kein Wunder, daß die Auctores bald das Wort singen, bald sprechen dafür brauchen, nachdem es die Materie an die Hand giebet. Wir haben sofort ein Exempel an dem Plutarch, welcher das Wort sprechen für musikalisch recitiren gebraucht; und wenn Isidorus Hispalensis die Tragödienspieler Leute nennet, die die Thaten der Tyrannen mit kläglichen Tönen vor dem Volke absingen: So wird dieses letztere Wort ebensals für das, was musikalisch recitiren ist, gebraucht. Ich will noch ein Exempel von dem erstern Falle, da man das Wort sprechen unrichtig gebraucht, anführen. Es ereignet sich selbiger darinnen, daß der Verfertiger der theatralischen Declamation von den Römern ein *Artifex pronuntiandi* genennet ward. Ein *Artifex pronuntiandi* ist auf deutsch nichts anders als ein Meister der Aussprache. Von dem zweyten Falle, da das Wort singen für musikalisch recitiren gebraucht wird, ist auch folgendes Exempel merkwürdig. Donat und Euthemius sagen in ihrer Abhandlung von der Tragödie und Comödie, daß beyde Schauspielstücke anfänglich in nichts als Versen bestanden, welche unter der Begleitung einer Flöte von dem Chore abgesungen worden. Wer mehrere Exempel von beyden Fällen verlanget, findet solche in meinen Beyträgen in der Abhandlung des Herrn du Bos, der mit sehr vieler Belesenheit über diese Materie geschrieben, und nach vielen Vernünfteleyen die eigentliche Art der theatralischen Declamation dennoch unentschieden gelassen hat.

§. 52.

§. 52.

Ein Beweiß, daß die musikalische Recitation **nicht in der ordentlichen Aussprache der Töne**, oder **sprechend**, geschehen, ist die Unmöglichkeit, die Modificationen der Stimme im Sprechen, wegen ihrer unmerklichen Intervallen, zu bestimmen. Es läugnet keiner, oder man müßte taub seyn, daß, wenn man nicht in einem Tone fortredet, die verschiednen Abfälle der Stimme das Ohr auf verschiedne Art rühren. Itzo bemerket man, daß sie steigt; itzo, daß sie fällt, und das Steigen und Fallen braucht nicht einmahl durch große Distanzen zu geschehen. Aber den Grad der Höhe oder Tiefe, zu welcher die Stimme auf- oder absteiget, so wie ein Intervall im Gesange zu bestimmen, das ist eine Aufgabe, deren Auflösung dem Ohr und Zirkel unmöglich ist. So bald dieses ist, und die Intervalle der Rede weder mit den Ohren, noch dem Zirkel ausgemessen werden können: (die Wahrheit dieses Satzes wird durch eine allgemeine Erfahrung bestätigt;) so können sie auch nicht zu Papier gebracht werden. Das Vorgeben einer notirten Declamation fällt also weg. Der Schauspieler hat keine Vorschrift, wie er die Folge seiner Töne einrichten soll, und der Accompagnist ist außer Stande, den Tönen des Schauspielers mit der Flöte zu folgen. Und wie sollen ganze Chöre in der gehörigen Uebereinstimmung zusammen recitiren? Gleichwohl hatten die Alten eine vorgeschriebne Declamation, nach welcher sich nicht allein einzelne Personen, der Schauspieler und Accompagnist, sondern sogar ganze Chöre und ihre Accompagnisten richteten. Die Declamation ist also nicht sprechend gewesen. Damit man die Alten nicht etwann ohne alle Ursache für Hexenmeister ansehe, und man nicht etwa glauben möge, als ob nur ein Musikus aus den itzigen Zeiten dergestalt vernünfteln könne: so wollen wir die Alten selbst hierüber sprechen hören. Da sie alle in der Erklärung der singenden und sprechenden Töne übereinstimmen, so will ich nur den ersten, der mir unter die Hände kömmt, anführen. Dieses ist **Euclides**, der die **Bewegung der Stimme in die stetige und unstetige**, (in motum vocis continuum & (*intervallis*) discretum) unterscheidet, und die erstere als eine solche Bewegung beschreibt, **deren Ausdehnung in die Höhe und Tiefe unmerklich ist, und nirgends stille steht, bevor sie aufhört.** Weil vermuthlich niemand diese Stelle des Euclides so leicht beßer und getreuer übersetzen wird, als es von **Meibomen** geschehen ist: so will ich, in dieser Uebersetzung, des Euclides Worte lateinisch anführen, weil diese Sprache vielen geläuffiger seyn

3200 bis 3300.

3200 bis seyn wird, als die griechische. Duo sunt vocis motus, sagt er, quorum
3320. vnus *continuus* vocatur, quo *sermocinantes* vtimur; alter *interuallis discretus*, quem in *modulationibus* adhibemus. Porro continuus vocis motus tam intensiones quam remissiones efficit *non apparentes*, nullo in loco consistens, antequam desinat. Interuallis vero discretus vocis motus contrarium continuo obseruat motum. *Moras* enim facit, quibus *interualla* intercipiuntur. *Moras* itaque terminationes vocamus; *transitus* vero a terminationibus ad terminationes *interualla*. Cæterum quae differentes illas terminationes faciunt, intensio sunt atque remissio; quarum effectus sunt acumen atque grauitas. Hier haben wir zugleich eine Erklärung von der zweyten Art der Bewegung der Stimme, die Euklides der erstern schnurstracks entgegen stellt, weil man ihre Intervalle, oder den Abstand und Fortgang von einem Tone zum andern bemerken kann. Die erstere Art von Bewegung, saget er, findet im Sprechen, die leztere im Singen Statt. Die erstere machet keine *Moras*, d. i. sie hält einen Ton nicht lange genung an, um deßelben Höhe oder Tiefe mit dem Ohre zu bestimmen. Aber die leztere hat ihre Moras, wodurch der Grad der Ausdehnung eines Tons bestimmet werden kann. Was von dieser Höhe und Tiefe gesagt wird, gilt auch von dem Zeitraum, in welchem ein Ton hervorgebracht wird. Im gemeinen Reden kann die Mora einer Sylbe nicht bestimmet werden, aber wohl im Singen, weil der Ton im Singen länger anhält als im Sprechen, und folglich sein Verhältniß gegen den folgenden oder vorhergehenden Ton in Absicht auf die Dauer der Zeit, in die Sinne fällt. Wenn es nun die Alten nicht genung seyn ließen, dem Schauspieler den Ton der Stimme, in Absicht auf die Höhe oder Tiefe, vorzuschreiben, sondern die Zeit dieses Tons zugleich, nach unsrer Art zu sprechen, tactmäßig eingeschränket ward, zu welchem Ende man sogar von einem dazu bestellten Mann den Tact mit eisernen Absäzen an den Schuhen schlagen ließ: wie hat denn eine solche Declamation sprechend seyn können? Noch eins. Brauchet man etwann in einer Rede der hypophrygischen, oder der hypodorischen Tonart? Gleichwohl fragt sich Aristoteles in seinen Aufgaben, oder wer sonst der Verfasser davon ist: Warum das Chor in den Trauerspielen nicht in dem hypodorischen, oder hypophrygischen Modo (folglich in einem andern,) singe, und antwortet auf diese Frage folgender gestalt: „Diese zween Modi wären sehr geschickt, die, grossen Männern und Helden gewöhnlichen, heftigen Bewegungen auszudrücken. Weil aber die Chöre nur aus Leuten

vom

vom gemeinen Stande zu bestehen pflegten, deren Leydenschaften nicht auf 3200 bis
eine, dem Character der Helden ähnliche Art, ausgedrückt werden müßten; 3300.
und ferner, weil die Glieder des Chors an den Begebenheiten des Stücks nicht eben so viel Antheil nähmen, als die Hauptpersonen: so müßte der Gesang nicht so lebhaft, sondern **melodischer** seyn, als der Gesang dieser Hauptpersonen. Dieses also, schließt Aristoteles, ist die Ursache, warum die Chöre nicht in dem **hypodorischen**, oder **phrygischen Modo** singen.„ Durch diese Stelle des Aristoteles, worinnen von nichts als vom **Singen** und **von Tonarten** geredet wird, könnte der Streit, von der Beschaffenheit der theatralischen Declamation bey den Alten, so fort beygelegt werden, wenn es nicht gewiß wäre, daß, weil für die Handlung des **musikalischen Recitirens** kein besonders Wort vorhanden war, Aristoteles mit eben dem Recht, da andere das Wort **sprechen** brauchen, er sich des Worts **singen** bedienen können. Ich führe noch einen Ort aus dem Seneka an. „Siehest du nicht, fragt er, daß, aus so vielen Stimmen das „Chor besteht, sich dennoch alle gleichsam in einen Ton zusammen schmel„zen? Man höret tiefe, hohe und mittlere Stimmen; hier Weiber, dort „Männer, mit Flöten untermischt.„ Das **in einen Ton zusammenschmelzen** heißt soviel, als **übereinstimmen**. Aber keine Uebereinstimmung ist ohne den Gebrauch meßbarer Intervalle möglich. Nikomach sagt: *Interuallorum nullum sonum ad continuum esse consonum, sed omnino dissonum.* Dieser auf die Erfahrung gebaute Lehrsatz ist hinlänglich zu beweisen, daß die Declamation nicht sprechend gewesen ist. **Kein redender Ton**, heißt es, **stimmt mit einem musikalischen Ton überein, sondern dissonirt dagegen.** Da die Töne der Lyre und Flöte ꝛc. musikalische Töne sind: so dissoniren also die redenden Töne dagegen. Folglich müßen die Chöre der Griechen und Römer entsetzlich widerwärtig geklungen haben, wenn die Declamation sprechend gewesen ist. Aber Seneca sagt ja, daß die Acteurs übereinstimmen. Man sieht, wie man alle Lehrsätze und Erfahrungen der alten griechischen Tonkünstler selbst über den Haufen wirft, und den Griechen und Römern ein sehr grobes und barbarisches Ohr zueignet, wenn man ihre Declamation für **redend** im eigentlichen Verstande erkennen will.

§. 53.

Aber sie ist auch **nicht singend** gewesen. Ein ordentlicher musikalischer Gesang wurde mit musikalischen Tonzeichen verzeichnet. Hingegen

3200 bis wurde die musikalische Recitation mit nichts als grammatischen Accenten be-
3300. merket, deren Anfangs nur drey waren, wie Bryennius bemerkt; die aber in der Folge, als der Umfang der Töne dieser Recitation erweitert ward, bis auf acht, ja zehn, vermehrt wurden, wie Sergius und Priscian schreiben, und folgende waren: *acutus*, *grauis*, *circumflexus*, *longa linea*, *breuis linea*, *hyphen*, *diastole*, *apostrophe*, *dasæa*, *psyle*. Aus der Verschiedenheit der Aufzeichnung des Gesanges und der Declamation ist schon zu schliessen, daß die leztere nicht ein ordentlicher Gesang müsse gewesen seyn. Indem sich Quinctilian über die Schul- und gerichtliche Declamation einiger Redner seiner Zeit aufhält: so sagt er, daß ihm nichts unerträglicher, und keinem Redner von dieser Gattung etwas unanständiger sey, als die singende theatralische Declamation. Aber man erachtet leicht, daß die Redner nicht im eigentlichen Verstande gesungen haben. Man würde sie aus der Schule oder aus der Gerichtsstube verbannet haben. Es war nur eine von der gewöhnlichen Aussprache etwas abgehende Art, die nicht einmahl vollkommen theatralisch war, so wenig als es die Art zu sprechen der Lälia gewesen, von welcher beym Cicero gesagt wird, daß, wenn man selbige reden hört, es scheint, als ob man die Stücke des Plautus und Nävius recitiren höre. Die Lälia aber, sagt der Hr. du Bos, wird mit ihren Bedienten nicht in singenden Tönen gesprochen haben. Aber gleichwohl mußten ihre Töne von den Tönen einer Rede etwas entfernet seyn; man hätte sie sonst nicht mit den Tönen der declamirenden Schauspieler verglichen. Endlich würde Plutarch die neue Art der Recitirung des Archilochs keine sprechende genennet haben, wenn sie wäre singend gewesen.

§. 54.

Aber sie war weder singend, noch sprechend. Beydes ist hinlänglich erwiesen. Laßt uns sehen, wie sie eigentlich beschaffen gewesen ist. Wir können uns ungefähr einen Begriff davon machen, wenn wir uns von einem Instrumente einen Ton angeben lassen, denselben mit der Stimme ergreiffen, und in selbigem eine Zeitlang recitiren; hernach einen andern Ton nehmen, und im Recitiren fortfahren; hierauf einen dritten Ton, welches wieder der vorige seyn kann, oder ein andrer, u. s. w. Diese Töne aber müßen in der Abwechselung, nicht gar zu grosse Intervalle machen, und hiernächst muß ein gewißes Maaß der Zeit festgesetzet werden, damit eine lange Sylbe gerade noch einmahl soviel gehalten werde, als zwo kurzen, oder, damit eine kurze Sylbe gerade nur so viel Zeit, als die Hälfte einer

einer langen wegnehme. Diese Art der Recitation wird darinnen dem Gesange ähnlich seyn, daß ihre Intervalle der Zeit und dem Orte nach meßbar sind; und darinnen der Rede, daß weder solche geschwinde und öftere Abwechselung der Intervalle darinnen vorkömmt, als im Gesange, noch die Töne, woraus diese Intervalle bestehen, das Volle und Markigte der singenden Töne haben. Eine solche Art von Declamation kann zu Papier gebracht, und von einem Instrumentisten accompagnirt werden. Man höre ein italiänisches Recitativ, und trenne von demselben diejenigen Fälle, die dem musikalischen Gesange zu ähnlich sind: so wird man beynahe ein Muster der alten Declamation haben. Die Franzosen erkennen bis auf den heutigen Tag das Recitativ der Italiäner für keinen Gesang. Weil übrigens die Schauspieler der Alten keine Musici von Profeßion waren, ob es gleich die Poeten seyn konnten, und auch in Griechenland waren: so war dieses die Ursache, warum man sie nicht mit der Menge der musikalischen Tonzeichen in den verschiednen Modis beschweren wollte. Man substituirte den gewöhnlichen Noten also die grammaticalischen Accente, die eben dasjenige bezeichneten, was eine Note bezeichnete, und auch, ehe Pythagoras die Buchstaben des Alphabets dazu gebrauchte, üblich waren. Es kömmt itzo nur darauf an, die Existenz dieses Mitteldings von Gesang und Rede bey den Alten zu beweisen. Wir haben vorhin eine zweyfache Eintheilung der Stimmführung aus dem Euclides beygebracht. Aristides Quinctilianus hat nicht allein eben dieselbe, sondern setzet noch eine dritte Art hinzu. Die Erklärung der stetigen und unstetigen Stimmführung ist gänzlich einerley mit des Euclides seiner. Zwischen diesen beyden, sagt er, findet eine mittlere Gattung von Stimmführung Platz, die von allen beyden etwas an sich hat; und in dieser wird recitirt, wenn wir in der ersten (continua voce) sprechen, und in der andern (interuallis discreta) singen. (Media est, quæ ex ambabus constat. Hac *carminis lectionem* facimus. Was heißt *carminis lectionem facere* allhier anders, als Verse auf theatralische Art recitiren? Wäre die Recitation in dem ordentlichen Tone der Rede, oder mit ordentlich singenden Tönen geschehen: so wäre dieser dreyfache Unterscheid unnöthig gewesen. Martianus Capella drücket sich auf ähnliche Art in Ansehung dieses dreyfachen Unterschieds der Stimmführung aus. Was Meibom durch *carminis lectionem facimus* übersetzt hat, giebt dieser durch *quo pronunciandi modo carmina cuncta recitamus.* Ich führe noch eine Stelle aus dem Euclides an, wo er die Melopöie, in Absicht auf den Af-

3200 bis 3300.

3200 bis fect, in dreyerley Gattungen unterscheidet, als 1) in die hohe; (das ist
3300. bey ihm *distendens l. systalticus mos Melopoeiae*) 2) in die niedrige (*contrahens l. diastalticus mos*), und 3) in die mittlere, die er die gelaßne nennet (*quietus Melopoeiae mos.*) Nachdem er nun jede besonders beschrieben, und von der ersten gesagt, daß sie zum Ausdruck großer Leydenschaften, und heroischer Handlungen dienet: so fügt er, vermuthlich aus keiner andern Ursache hinzu, daß dergleichen Affecten hauptsächlich in der Tragödie vorkommen, als um damit die Verfertiger der tragischen Declamation zu belehren, was sie sich in der Tragödie für einer Art von Melopöie bedienen sollen. Das Wort Melopöie ist übrigens ein Theil der Musik, und nicht der Grammatik. Doch, genug hievon.

§. 55.

Die seit den Salomonischen Zeiten, in unverrücktem Flor erhaltne geistliche Musik der Ebräer kam unter der Regierung des vom Jahre 3207 bis 3220 über Juda herrschenden Königs Achas, der den fremden Göttern opferte, und den Tempel verunreinigte, in keinen geringen Verfall. Sein Sohn und Nachfolger aber, Hiskias, der von 3220 bis 3251 regieret, stellte die Ordnung des israelitischen Gottesdienstes, und mit demselben die Musik in ihrem vorigen Glanze wieder her. Die Priester, Leviten, Sänger und Spieler wurden wieder in den Besitz der ihnen entrißenen Beneficien gesetzet.

§. 56.

Vermuthlich in diesem Jahrhundert, und etwann ums Jahr 3230 scheinet der lahme und einäugigte Tyrtäus oder Dircäus, ein Elegienschreiber, Flötenist und Trompeter, gelebet zu haben. Der Feldzug, den er, auf Befehl des Orakels, als General und Trompeter, in dem Kriege der Lacedämonier wider die Meßenier that, hat ihn unstreitig am meisten berühmt gemacht. Er ließ einen Theil seiner Soldaten auf der Trompete unterrichten, und da den Messeniern dieses Instrument noch nicht bekannt war, so wurden sie, als die Lacedämonier mit den lärmenden Trompeten wider sie anrückten, in solche panische Furcht gesetzet, daß sie in der größten Unordnung auseinander flohen, und den Tyrtäus Meister vom Wahlplatze ließen. Die Erfindung der ehernen Trompete wird dem Tyrrhenus, einem Sohne Herkuls, von den Griechen zugeeignet, welches wir vergessen, oben zu bemerken. Es blühte derselbe ums Jahr 2800.

§. 57.

§. 57. 3200 bis 3300.

Von dem **Magnes** aus Smyrna, einem Musikus und Poeten, der ums Jahr 3240. lebte, haben uns die Scribenten keine andere Nachricht hinterlassen, als daß er sich wegen seiner prächtigen Aufführung den Unwillen seiner Landsleute zugezogen, und diese ihm einmahl bey Gelegenheit, seine Haare abgeschnitten, und seine Kleider zerrissen. Weil er aber an dem Hofe des lydischen Königs Gyges in Ansehen stand: so verschaffte ihm derselbe bald Rache, indem er die Smyrner mit Krieg überzog, und sie schlug.

§. 58.

Wir kommen zu einer merkwürdigern Begebenheit. Es ist selbige die Einsetzung der **carnischen Spiele** zu Lacedämon. Sie geschahe in der XXVI. Olympiade, im Jahre 3274, und die Gelegenheit dazu war folgende, wie Pausanias erzählt. Ein berühmter Wahrsager aus Acarnanien, Nahmens **Carnus**, der vom Apollo selbst seine Eingebungen empfieng, wurde vom Hippotás, einem Sohne des Phylas, umgebracht; und um dieses Verbrechen zu rächen, strafte Apollo ganz Dorien mit der Pest. Darauf wurde der Mörder verbannt, und die Dorier beruhigten den Geist des Wahrsagers damit, daß sie ein Versöhnungsfest anordneten, und selbigem den Nahmen der **carnischen Spiele** gaben. Andere aber, fährt Pausanias fort, geben diesen Spielen einen ganz andern Ursprung. Sie sagen, daß die Griechen, um das den Trojanern so schädliche hölzerne Pferd zu erbauen, auf dem Berg Ida, in einem dem Apollo geheiligten Hayne, viele Kornelkirschenbäume fällen lassen, und diesen Gott dadurch wider sich aufgebracht. Weil sie sich selbigen nun wieder geneigt machen wollen, so hätten sie ihm ein Fest gestiftet, und den Nahmen deßelben aus den versetzten Buchstaben des Worts *Kranaiai*, welches soviel als **Kornelkirschbäume** bedeutet, entlehnet, und daraus *Karnaia*, das ist, **Carnisches Fest** gemacht. Dieses Fest hatte etwas kriegerisches an sich. Es wurden neun Logen in der Form eines Zelts erbauet, welche man **Schattenlauben** (σκιαδες) nennte. Unter jeder solcher Schattenlaube hielten neun Lacedämonier Tafel, drey aus jedem von den drey Ständen der Stadt. Der öffentliche Ausrufer wieß ihnen ihre Stellen an, und das Fest dauerte neun Tage. Man setzte in selbigem Preise für die **Citharisten** aus, und der erste, der den Preiß darinnen gewann, war der berühmte **Terpander**, von welchem wir in folgendem §. mehrers hören werden.

3200 bis 3300.

§. 59.

Man ist über das Vaterland Terpanders nicht einig, indem ihn einige zum Lesbier, andere zum Böotier machen. Nach den ersten, worunter Stephanus von Byzanz, und Plutarch sind, war er aus Antißa, einer Stadt zu Lesbos; und nach den andern, worunter Suidas ist, aus der Stadt Cuma in Böotien gebürtig. Die parische Chronick scheinet den Streit zu entscheiden, welche ihn zu einem Lesbier, und einem Sohne des Derdenäus macht. Ueber die Zeit, da er gelebt hat, sind die Meinungen nicht weniger getheilt. Eusebius, setzet ihn in die XXXIII. Olympiade, d. i. ins Jahr 3302. Andere, wie Hellanicus, gehn mit ihm bis auf die Zeiten Homers, ja bis auf den Midas zurück. Was aber das wunderlichste ist, ist daß eben dieser Hellanicus beym Athenäus den Terpander jünger als den Lycurgus und Thales angiebt, und sich darauf beruft, daß er in den, in der XXVI. Olympiade gestifteten, carnischen Spielen den ersten Preiß davon getragen. Eine solche notorische Begebenheit muß in der That die Zeit seines Alters außer Streit setzen, und er muß folglich in der zweyten Hälfte dieses Jahrhunderts, ums Jahr 3274. geblühet haben. Da auch zween Midä in der Welt gewesen sind, der ältere, der den Streit zwischen dem Apollo und dem Pan entschied, und der jüngere, der in der XXten Olympiade, und also ums Jahr 3250. gestorben: so ist zu glauben, daß die Scribenten die beyden Midas vermenget haben; und wenn also der jüngere des Hellanicus einer ist, so ist dieses Zeitalter nicht sehr von der XXVI. Olympiade entfernt, und läßet sich also mit dem vorigen vergleichen. Einige machen ihn zu einem Abkömmling vom Homer, und andere vom Hesiodus. Außer dem Siege, den er in den carnischen Spielen davon trug, und der seiner Geschicklichkeit in der musikalischen Poesie Ehre machte, that er sich annoch mit seiner Kunst bey andern wichtigern Begebenheiten hervor. Als der lacedämonische Staat durch allerhand innerliche Unruhen in Unordnung gerieth, und man das Orakel befragte, was man für Mittel zur Steurung dieser Verwirrungen anwenden sollte: so ertheilte es zur Antwort, daß man den lesbischen Sänger sollte kommen lassen. Es war auch selbiger kaum erschienen, und hatte seine rührende Stimme mit den Tönen seiner Cither vereinigt: so entstund sofort eine Heiterkeit in den Gemüthern der Bürger, und die Ruhe der Republic ward wieder hergestellet. Es geschahe daher, daß in der Folge die lesbische Singart das Muster ganzer Völker ward, so wie es in den heutigen Zeiten etwann die italiänische ist, und wenn man

man einem Sänger ein Compliment machen wollte, man sagte: daß er im lesbischen Geschmacke sänge. 3200 bis 3300.

§. 60.

Wenn es wahr ist, daß die Lacedämonier dem Terpander eine Strafe auferlegten, weil er die Lyram mit der siebenten Sayte vermehrete: so scheinen sie gegen seine vorigen Bemühungen wenig erkänntlich gewesen zu seyn. Doch vielleicht wurde er nur zum Scheine vor Gericht gefordert, damit die Ephori, deren Staatsklugheit es erforderte, alle Neuerungen zu bestrafen, durch ihre Nachsicht sich nicht bey dem Volke in Verdacht setzen, und damit sie dadurch zugleich die Mitbürger vor schädlichern Neuerungen warnen möchten. Denn die Hinzusetzung einer Sayte zur Lyre hatte wohl keinen Einfluß in die öffentlichen Geschäfte. Man siehet auch aus der Chronick von Paros, daß, nachdem man die Sache des Terpanders dem Volke vorgetragen, er von der Strafe freygesprochen worden. Aber wie kommt Terpander zur siebenten Sayte, nachdem Amphion, und mit dem auch Orpheus, bereits die viersaytige Lyre des Merkurs mit drey Sayten vermehret hatte? Es finden sich in diesem Artickel so viele, der Zeit und dem Nahmen der Urheber dieser Vermehrung einander widersprechende Meinungen, daß solche niemahls werden verglichen werden. Ein Exempel davon zu geben, will ich anführen, was uns Nikomach davon erzählet. „Man sagt, schreibt „er, daß Merkur die aus der Schildkröte verfertigte Lyre erfunden, und „nachdem er sie zuförderst mit sieben Sayten bezogen, solche dem Orpheus „übergeben habe„ (Man bemerke, wie allhier schon dem Merkur die siebensaytige Lyre zugeeignet wird, wenn andre solche nur für vier, ja einige nur für dreysaytig erkennen, und theils dem Amphion, theils andern, die Vermehrung derselben bis zur siebenten Sayte zuschreiben.) „Orpheus hat „hernach den Thamyras und Linus, und Linus widerum den Herkules und Am„phion unterrichtet.„ (Nach andern Nachrichten sind Thamyras und Orpheus Schüler des Linus, wie wir oben gesehen.) „Nachdem Orpheus von den thraci„schen Frauenzimmern umgebracht, und seine Lyre ins Meer geworfen worden: „so soll selbige von den Fischern bey Antißa wieder gefunden und ausgefischet wor„den seyn. Die Fischer bringen solche zu Terpandern, der sie mit nach „Egypten nimmt, und sich bey den Priestern daselbst für den Erfinder der„selben ausgiebt.“ (Nach dieser Nachricht hat Terpander nichts weniger als eine Neuerung mit diesem Instrumente, in Ansehung der ihm zugeeigneten

3200 bis 3300. ten siebenten Sayte, vorgenommen. Er hat ja selbige schon in diesem Stande erhalten; und ist es wohl wahrscheinlich, daß die Musici, die in dem Zeitraume von dem Amphion bis auf den Terpander existirt haben, die Erfindung des Amphions nicht sollten mit beyden Händen ergriffen, und sich vermittelst des Gebrauchs derselben bemühet haben, gleichen Ruhm mit dem Amphion zu erlangen. Die Erfahrung lehret sonsten, daß gute Erfindungen, besonders wenn sie von angesehnen Männern herrühren, nicht lange unnachgeahmt bleiben.) „Nach andern Nachrichten aber, fügt Nikomach hinzu, muß man „die Erfindung der siebensaytigen Leyer vom Cadmus, Agenors Sohne, „herhohlen.“

§. 61.

Wir wollen allhier eine Vermuthung wagen, die nicht unwahrscheinlich ist. Die Sayten waren bis auf die Zeit Terpanders stuffenweise vertheilet. Er erfand das Mittel, sie auf eine andere Art zu stimmen, und was andern nur mit sieben Sayten möglich war, mit vieren zu bewerkstelligen. Die Sayten, die vorher nur einen halben, oder ganzen Ton von einander unterschieden waren, wurden von ihm terzen- oder quartenweise aufgezogen, und die dazwischen liegenden Töne durch die Verkürzung der tiefern Sayte vermittelst des Aufsetzens der Finger, erhalten. Wenn die Verse von ihm sind, die ihm Euklides zueignet, und welche nach Meiboms Uebersetzung also lauten:

At nos quadrisono contemto carmine, posthac
Rite nouos cithara heptatona cantabimus hymnos;

das ist: **Aber wir, die wir die, aus nicht mehr als vier Tönen bestehenden, Gesänge verachten, wir wollen auf der siebensaytigen Cyther ganz andre neue Gesänge singen:** so erhält diese Vermuthung ihre Wahrscheinlichkeit. Ich verstehe dieses so: **Wir, die wir die, nicht mehr als vier Töne mit vier Sayten machende, Lyre verachten, wir wollen aus solchen vier Sayten weit mehrere Töne hervorbringen.** Wenn er nur von vier Sayten redet: so hat er entweder sein Absehen auf das System der Musik, welches tetrachordenweise vertheilet ward, und nicht auf die Beschaffenheit des Instruments an sich, als welches schon sieben Sayten hatte: oder er hat die angegebne Veränderung nur mit vier Sayten dieses Instruments allein unternommen, und vier unverändert gelassen. Doch alles sind Vermuthungen, und die Sache wird wohl unaus-

gemacht bleiben. Wir wollen etwas zuverläßigers vom Terpander bemer- 3200 bis
ken, nemlich, daß er in den pythischen Spielen nicht allein seine eigne, 3300.
sondern auch die Gedichte des Homers abgesungen, und, wie Plutarch meldet, darinnen den Preiß viermahl nach einander erhalten hat.

§. 62.

Wir haben oben einer von ihm in acht Theile gemachten Eintheilung der Nomen gedacht. Wir haben die griechischen Wörter durch 1) Vorspiel, 2) Thema, 3) Versetzung des Thematis, 4 Zurückkehrung in den Hauptton, 5) Umkehrung der Sätze, 6) Verwickelung der Sätze, 7) Schluß, und 8) Nachspiel übersetzet, und daraus eine unsern Fugen ähnliche Art von Composition gemacht. Wir müssen wegen des vierten und sechsten Theils noch einige Anmerkungen machen. Der vierte Theil wird κατάτροπα betitelt, und, wenn wir solches durch einen Rückgang in den Hauptton erkläret haben, und diese Erklärung nicht mit dem griechischen Worte übereinzustimmen scheinet: so ist zu merken, daß wir diesen Rückgang nicht gerade zu derjenigen Höhe oder Tiefe verlangen, worinnen man angefangen hat. Es kann solches eine Octave tiefer oder höher bewerkstelligt werden, und alsdenn wird die Erklärung des griechischen Worte, welches einen Fortgang der Bewegung im Grunde anzeiget, desto ungezwungener scheinen. Nach der Versetzung des Thematis ist der natürlichste Fortgang in der That, daß man da wieder hinkehret, wo man vor der Versetzung gewesen ist, wie man aus der Lehre von den Fugen weiß. Der sechste Theil wird ὀμφαλὸς betitelt, d. i. von Wort zu Wort, der Bauchnabel, oder im uneigentlichen Verstande die Mitte oder die Hälfte. Würde der dritte, vierte oder fünfte Theil etwann also benennet: so könnte man dadurch etwann das Ende des ersten Absatzes des Nomi verstehen, weil selbiger gleichsam in die Mitte des Stückes zu stehen kömmt. Aber allhier findet diese Erklärung nicht statt. Vielleicht finden wir den Grund der unsrigen in der Mythologie. Man erzählt, daß Jupiter, als er die Mitte der Erde wißen wollen, zween Adler zu gleicher Zeit ausfliegen laßen, und daß selbige, nachdem der eine die Erde gegen Abend, und der andre gegen Morgen, mit seinem Fluge ausgemeßen, just in Delphis zusammengekommen, woraus er denn geschloßen, daß daselbst die Mitte (omphalos oder vmbilicus) der Erde wäre. Laßt uns dieses auf den Nomum anwenden. Nachdem das Thema des Nomi lange genung, in der zum Grunde

3200 bis gelegten und umgekehrten Bewegung, von dem Spieler herumgetrieben wor-
3300. den: so läßet er beyde Bewegungen an einen Ort zusammenkommen, wodurch alsdenn eine Verwickelung oder Vermischung der Sätze entsteht. Zu Delphis verliehren sich die beyden Enden der Erde in den vmbilicum derselben; und in dem Nomo verliehren sich die beyden Bewegungen des Hauptsatzes, in den vmbilicum dieses Stücks. Ist eine Erklärung natürlicher? Doch wir wollen unsre Vermuthung so wenig für zuverläßig ausgeben, daß wir vielmehr hören wollen, wie von andern die terpandrische Eintheilung des Nomi erklärt wird. Im Grunde kann es uns einerley seyn, ob die Griechen eine Fugenähnliche Composition gehabt, oder nicht gehabt. Da sie selbige in nichts, als consonirenden Sätzen, ausüben konnten, weil sie von keinen dißonirenden Bindungen wußten; der Gebrauch dieser letzten aber hauptsächlich den Unterscheid zwischen der neuen und alten Musik macht: so ist leicht einzusehen, daß, wenn sie auch Fugen gehabt, solche lange noch nicht Fugen von der Beschaffenheit der unsrigen gewesen sind.

§. 63.

Beym Prideaux werden die Theile des terpandrischen Nomi mit den Theilen, die ehedeßen die dramatische Dichtkunst hatte, verglichen. Bürette sagt von dieser Vergleichung, daß sie so gewagt ist, als wenig Gnugthuung sie giebt. Doch Prideaux hat auch diese Vergleichung nicht einmahl im Ernste, sondern nur wie er schreibt, *animi caussa*, und also aus Spaß gemacht. Wir wollen sehen, was Hr. Bürette davon sagt. Zuförderst lieset er anstatt ἔπαρχα beym Pollux, ἔπτα oder ἔπταχα, und folget hierinnen Jungermannen. Folglich erkennet er nur sieben Theile, die er folgendermaßen übersetzt, als 1) ἐπαρχεῖα, der Anfang, oder das Vorspiel. 2) μέταρχα, die Fortsetzung des Anfangs. 3) κατάτροπα, der Marsch; 4) μετακατάτροπα, die Fortsetzung des Marsches; 5) ὀμφαλὸς, der Schluß des Liedes; 6) σφραγὶς, das Siegel; 7) ἐπίλογος, das Nachspiel. Diese Wörter erklärt Hr. Bürette also: 1) Der Anfang ist eine vorläufige Anrufung der in dem Nomo verehrten Gottheit. 2) Die Fortsetzung des Anfangs. Mit selbiger geht das Stück selber an. 3) Der Marsch bedeutet eine Hinwendung zur Bildsäule, und bezeichnet denjenigen Theil des Nomi, den man während dieser Hinwendung singet. 4) Die Fortsetzung des Marsches bedeutet dasjenige,

jenige, was vom Nomo gesungen wird, währender Zeit man zu dem Ort, 3200 bis
von wannen man gekommen, wieder zurückkehret. 5) Der Schluß des 3300.
Liedes ist das was Epode in einer sogenannten pindarischen Ode ist. 6) Das Siegel bedeutet eine nochmahlige Anrufung, womit der Nome, so wie etwann bey uns ein geistlicher Hymnus mit dem gloria &c. beschlossen wird. 7) Das Nachspiel gehet die Umstehenden an, welche man, mit einer gottesfürchtigen oder moralischen Betrachtung verwahrt, wieder nach Hause zurückschickt. Man kann sich, schliesset Bürette, die verschiednen Theile des Nomi endlich wie die Theile einer Kirchenmusik bey uns, (Kyrie &c. Qui tollis &c.) oder wie die Theile derjenigen Art von Poesien, die man Cantaten nennt, vorstellen.

§. 64.

Wir müssen allhier einen Irthum bemerken, der sich nicht allein bey Prinzen und Walthern, sondern wohl bey strengen Kunstrichtern und Uebersetzern findet, und darinnen besteht, daß sie das Wort *nomos* insgemein für das ansehen, was wir Regeln und Gesetze der Composition, oder der Execution auf einem Instrumente nennen. Auf solche Art sagt Prinz: „daß Terpander der allererste gewesen, der die Gesetze, die Cy„ther zu spielen, erfunden"; anstatt, daß er hätte sagen sollen, daß Terpander der erste gewesen, der Nomos für die Cyther gemacht, ob gleich solches schon längst vom Philammon, und andern geschehen. Allein dergleichen historische Widersprüche stoßen alle Augenblicke bey den alten Scribenten auf. Dieses ist gewisser, daß Terpander *Prooimia* in heroischen Versen componirt. Dieses Wort (προοιμιον) bezeichnet in weitläuftigem Verstande, was wir heutiges Tages ein Vorspiel, oder Präludium, nennen. Aber in seiner engern Bedeutung, wie es Plutarch in Ansehung des Terpanders nimmt, bezeichnet es eine Gattung von Hymnen, worinnen man die Götter anruft. Mit dergleichen Prooimien, worinnen man sich folglich den Beystand der Götter erbat, bereiteten die alten Tonkünstler Poeten die Zuhörer zu dem darauf folgenden Singstücke zu, es mochte selbiges geistlich oder weltlich seyn. Der Ursprung, welchen man dem Worte prooimium giebt, da man es von οἴμη, der Weg oder die Straße, herleitet, und vorgiebt, daß man dergleichen Prooimien auf Reisen gesungen, scheint wohl, nicht gegründet zu seyn.

§. 65.

3200 bis Ein würdiger Schüler Terpanders war Capio, von welchem wir
3300 aber nichts mehr wissen, als was Plutarch von ihm meldet, nemlich: 1) daß er eine Art von Nomen erfunden, welche er nach seinem Nahmen benennet; und 2) daß er der Cyther eine andere Form gegeben, die man die asiatische benennet hat. Diese Veränderung der Form geschahe ohne Zweifel nach der, in Ansehung der Stimmung vom Terpander schon damit vorgenommenen Veränderung, welche, aus Mangel an Nachrichten, sich aber nicht bestimmen läßt. Ueberhaupt muß dieses Instrument verschiednen Revolutionen unterworfen gewesen seyn, wie man aus den davon überbliebnen Denkmählern, dergleichen man in den Alterthümern des Montfaucon in ziemlicher Anzahl findet, sehen kann. Das Zeitalter des Capio fällt vermuthlich ins Jahr 3280.

§. 66.

Zur Zeit Capions lebte auch Clonas, aus der Stadt Tegea in Asien gebürtig, ob ihn gleich andere zu einem Thebaner machen. Wenn von ihm gemeldet wird, daß er der erste gewesen, der Nomos für die Flöte gemacht: so ist dieses unstreitig so zu verstehen, daß er eine besondere Art von Nomen für dieses Instrument erfunden, so wie solches von andern in Ansehung der Cither geschehen ist. Diese Nomen waren: 1) l'Apotheros, 2) le Schönion, und 3) le Trimeles. Wir werden in der Folge hievon sprechen, und bemerken nur allhier, daß er, nach dem Berichte Plutarchs, nicht allein epische und elegische Poesien verfertigt, und in die Musik gesetzt; sondern sich besonders auch in Prosodiis hervorgethan. Das Wort *Prosodion* hat zweyerley Bedeutung, nachdem es mit einem Omega oder Omikron geschrieben wird. Im erstern Falle (προσωδιον) wird dadurch jeder mit einem musikalischen Instrument begleiteter Gesang; in dem andern, wie es hier genommen wird (προσόδιον) ein solches Lied verstanden, welches gesungen ward, wenn die Procession sich der Bildsäule der Gottheit näherte. In diesem Verstande spricht Paul Aemil von einem dergleichen Prosodio, welches nicht gut verfertigt war: „daß es weder mit der Natur der Pro„cession, noch mit der Pracht des Gottesdienstes übereinkäme". Salom. von Till beschreibt das Prosodion durch ein Lied, welches gesungen worden, wenn man das Opfer zum Altar geführet, und zur Schlachtung zubereitet hat. Nach dem Pollux wurden diese Lieder an den Apollo und die Diane gerichtet.

§. 67.

§. 67.

Um die Zeit des Clonas blühte auch **Polymnest**, wie Plutarch 3200 bis glaubt, indem sein Zeitalter nicht untrüglich entschieden ist. Polymnest, ein 3300. Poet und Musikus, war aus Colophon in Jonien gebürtig, und ein Sohn des **Meles**, nicht aber des **Miles** oder **Miletus**, wie Voßius will. Plutarch sagt, daß Pindar und Alcman von ihm Meldung thun. In Ansehung Alcmans muß man dem Plutarch es auf sein Wort glauben, weil uns nichts als einige lyrische Fragmente von ihm übrig geblieben, woraus sich nichts erweisen läßt. Was den Pindar betrift, so ist es wahr, daß selbiger in seiner vierten pythischen Ode, im 104ten Vers, von einem Polymnest oder Polymnast spricht, der ein ansehnlicher Bürger von der Insel Thera, und ein Vater des Battus war, der das Königreich Cyrene gegründet und zuerst beherrschet hat. Aber das ist nicht der unsrige, und Plutarch hat sich entweder geirret, oder dasjenige Werk, werinnen Pindar deßelben erwehnet, hat sich verlohren. Der colophonische Polymnest arbeitete in eben derjenigen Art der musikalischen Poesie, darinnen sich Terpander und Clonas berühmt gemacht. Er hat eine Art von Gesängen erfunden, die von der Flöte begleitet, und **polymnestische Nomen** nach ihm genennet wurden. Der Inhalt aber davon muß nicht gar zu züchtig gewesen seyn, wie sich aus dem Lustspiele des Aristophanes, die **Ritter**, schliefsen läßt, indem man in selbigem diese Nomen von solchen Leuten singen läßt, die eben nicht den Ruhm einer ehrbaren Aufführung hatten. Nach dem Plutarch hat Polymnest annoch sehr vieles in der **orthischen Tonart** für die Flöte componirt, und Pausanias schreibt ihm ein für die Lacedämonier, zur Ehre des Thaletas, verfertigtes Gedichte zu. Er soll endlich in **Ansehung des Rhytmus** verschiedne Neuerungen gemacht haben. Wir müssen wegen seiner freyen Nomen noch erinnern, daß derselben zween waren, wovon der eine Πολύμνηςος, und der andere Πολυμνήςη benennet ward. Bürette bemerkt, daß Amyot in seiner Uebersetzung des Plutarchs in Ansehung dieser beyden Arten von Nomen einen lächerlichen Fehler begangen hat, wenn er schreibt: **Es war auch ein Poet Nahmens Polymnest, der mit seiner Frauen Polymneste die Regeln der Flöte in Ordnung brachte.** Wahrscheinlicher Weise war der männliche Nomus dem Zeitvertreib der Mannspersonen, und der weibliche dem Zeitvertreibe des Frauenzimmers gewidmet. Beym **Pollux** sind die beyden Termini **Polymnestos** und **Polymnestä** unter die Liste derjenigen gebracht,

3200 bis die man von Leuten gebraucht, die sich verheyrathen wollen. Der erste be-
3350. zeichnet eine Mannsperson, die von verschiednen Frauenzimmern zur Ehe begehrt wird; und der andere bezeichnet eine Frauensperson, die viele Anbeter hat. Bürette vermuthet, daß Polymnest einen Nomum gedichtet, worinnen er einen jungen Menschen vorstellet, welchen verschiedene Schönen zu fesseln suchen. Eine jede rühmt ihm ihre Vorzüge vor der andern, und vielleicht liessen sie es nicht dabey bewenden, diesem Jünglinge ihre Augen, ihren Mund, ihre Hände und andre sichtbare Reitze, zu rühmen. Dieser Nomus hieß *Polymnestos*. Ausser selbigem hatte Polymnest einen andern verfertigt, worinnen er eine junge Schöne vorstellte, die von den Seufzern verschiedner Jünglinge bestürmet ward, und wovon jeder durch eindringende Bewegungsgründe ihren Widerstand zu brechen suchte. Dieser Nomus hieß *Polymneste*. Jener ward vermuthlich von Manns- und dieser von Frauenspersonen gesungen. Weil die Ehrbarkeit in denselben zu sehr bey Seite gesetzet war: so kam es daher, daß man die mit zu vielen Freyheiten und Zweydeutigkeiten angefüllten Lieder polymnestische Nomen nennte.

§. 68.

Es ist schon verschiedener Gattungen von Nomen gelegentlich gedacht; aber noch nicht alle sind erkläret worden. Wenn wir allhier solches thun, und nicht nur einige Nomen nachhohlen, sondern auch die Erklärung einiger andern, die noch nicht erfunden sind, anticipiren: so bemerken wir annoch vorläufig, daß die Nahmen derselben hauptsächlich einen vierfachen Ursprung hatten, indem einige 1) von den Völkern, wo sie Mode waren, herrührten, z. E. der aeolische und böotische Nomus; 2) Andere Nomi werden nach dem darinnen herrschenden Klangfuß benennet, z. E. der orthische und trochäische Nomus. 3) Einige erhielten ihren Nahmen von der Natur der Tonart oder Versetzung, worinnen sie gespielt worden, z. E. der Orys oder hohe; 4) Andere aber wurden nach ihren Urhebern benennet, z. E. der terpandrische oder capionische Nomus. Wenn allhier nun einige Nomen ausgelassen sind: so wird man leicht sehen, zu was für einer Claße sie hingehören. Es sind aber Raums wegen zuförderst, den orthischen und trochäischen Nomum ausgenommen, alle übrige Nomen, die ihren Grund in der Rhytmik haben, weggelassen worden, weil, wenn man die rhytmischen Klangfüße kennet, man sich leicht einen Begriff davon machen kann. Hernach aber sind auch viele von denen, die nach gewissen Völ-

kern

fern, oder nach ihren Urhebern benennet werden, weggeblieben, weil man doch nicht weiß, worinnen sie eigentlich bestehen; u. s. w. 3200 bis 3300.

1) *Apothetos.* Pollux erwehnt dieses Nomi an zween Oertern, und spricht davon als einem Flötenstück, aber ohne den Ursprung dieses Worts zu erklären. Vermöge der Bedeutung, die daßelbe im Griechischen hat, muß dieses Stück eben keine Alltagecomposition, sondern nur an hohen Festen, und andern feyerlichen Begebenheiten, gebräuchlich gewesen seyn; woferne man mit Jungermannen und dem Salmasius, die Erklärung nicht lieber von ἀπόθετοι μῦθοι oder λόγοι, d. i. von den geheimen Geschichten der Götter und Helden, herhohlen, und folglich solche Sing- und Flötenstücke darunter verstehen will, die die alten und fast vergeßnen Fabeln zum Inhalte hatten.

2) *Schönion.* Pollux, und auch Hesychius, reden davon als von einem Flötenstück. Den Nahmen war selbiges dem Character der Dicht- und Tonkunst schuldig, worinnen es componirt war; einem Character, wie Casaubonus über den Athenäus bemerkt, der etwas weichliches und weibisches bezeichnete.

3) *Trimeles.* Dieser auf der Flöte gebräuchliche Nome, wird in drey abwechselnde Strophen eingetheilt, wovon die erste in der dorischen Tonart, die andere in der phrygischen, und die dritte in der lydischen gesungen wird; Hr. Bürette giebt davon ein Exempel nach unsrer Schreibart, wovon er den ersten Absatz in C dur, den andern in D moll, und den dritten in E moll setzet. Dieses läßet sich gar wohl hören. Aber der berühmte Hr. Bürette irret sich. Die dorische Tonart hat ihren Anfangston in d, wie in dem Capitel von der Beschaffenheit der alten Musik gezeigt werden wird; die phrygische fängt mit H, und die lydische mit fis an. Ich halte dafür, daß dieser Auctor, der den Sitz der alten Tonarten gar wohl kannte, in der Geschwindigkeit statt Species Octavä, das Wort Tonart niedergeschrieben hat. Von den Speciebus Octavä fällt, nach der ptolomäischen, obgleich nicht nach der euklidischen und bacchischen Art zu zählen, die dorische Octavengattung in den Umfang von c — c; die phrygische in d — d, und die lydische in e — e. Das wären also

3200 bis 3300. also die drey Töne, worinnen dieses griechische Rondeau, wechselsweise cadenzirte, oder seinen Schlußsatz machte. Daß auch in der That das Wort Tonart sich gar nicht hieher schicket, ist daraus zu sehen, (α) weil diese drey verschiednen Tonarten, wegen des Umfangs, den eine jede hat, auf der Flöte nicht zugleich möglich waren. Man wird dieses aus der Lehre von den funfzehn griechischen Tonarten, oder vielmehr Versetzungen begreiffen. Aber bey den alten Scribenten werden die Wörter Tonart und Species Octavä beständig verwechselt, sogar wenn sie von ihren Tonwechselungen handeln, bey welchen man beständig die Octavengattungen, und niemahls die Tonarten, gedenken muß. (β) Weil unter allen Tonarten, die nichts als bloße Versetzungen, eine gegen die andre, sind, gar keine Dur Tonart vorhanden ist, indem sie alle moll sind. Vermöge der sieben Octavengattungen aber konnten sie in dreyen Tönen, nemlich denjenigen, die mit der Octave in c—c, f—f, und g—g, in den verschiednen Tonarten übereinkommen, die Dur Tonart haben, nach heutiger Art zu sprechen. (γ) Weil, wenn wir Tonart anstatt Octavengattung supponiren wollen, und zugleich, daß die drey benannten, als die dorische, phrygische, und lydische, zugleich auf einem Instrumente wären möglich gewesen, es wider alle Wahrscheinlichkeit lauft, daß die Griechen solche ungeschickte Modulationen, als die vom *d moll* ins *h moll*, von dar wieder zurück ins *d moll*, (wir sprechen allezeit nach heutiger Art;) würden gemacht haben. Sie kennten die Wege der Modulation beßer, wie man aus ihren Regeln siehet, ob sie selbige gleich noch nicht so gut kennten, als man sie heutiges Tages kennet, wie aus der Beschaffenheit des Trimeles zu ersehen ist, wo man zu unsern Zeiten den Absatz der zweyten Strophe in g dur, und den Absatz der dritten in a moll, wenn die Modulationen hätten natürlich seyn sollen, würde gemacht haben.

Ich muß hier noch einem Einwurf begegnen. Man wird sagen, daß Pronomus ja eine Flöte erfunden, worauf die dorische, phrygische und lydische Tonart zugleich möglich gewesen. Ich antworte, 1) daß zur Zeit des Clonas diese Flöte noch nicht erfunden war. Wie spielte man denn da das Trimeles? Nothwendig auf eben derselben Flöte. Denn es wird nicht gemeldet, daß man drey verschiedne Spieler zur Ausfüh-

Ausführung dieses Nomi gebraucht hat, so wenig als drey verschiedne 3200 bis
Chöre. Dieser Art von Ausführung widerspricht auch die bey (γ) 3300.
vorher gemachte Anmerkung. 2) Das Wort Tonart wird allhier wieder mit dem was Species Octavä heißt, verwechselt. Pronomus hat nichts mehr gethan, als daß er entweder, vermittelst gewisser annoch unbekannten Applicationen, oder vermittelst eines oder mehrer Löcher, die bis zu seiner Zeit übliche Flöte mit etlichen Tönen vermehret hat. Noch konnte diese Flöte nicht einmahl für jede Species der Octave den Umfang zwoer vollen Octaven, haben. Wir können, wenn wir sehr weit gehen wollen, nicht mehr als den Umfang einer Duodecime aufs höchste annehmen, nachdem sie vorher etwannn nicht mehr als den Umfang von einer Undecime gehabt. Wenn nun jede Species der Octave beym Pronomus den Umfang einer Duodecime erhielte: so kam alsdenn für die ganze Flöte ein Umfang von einer Decima Quarta, d. i. zwo Octaven, weniger einen halben Ton, heraus. Man kann sich solches auf der Schnabelflöte in dem Raume vom f bis c, und auf der Flötraversiere vom d bis cis begreiflich machen, und sich die Flöte des Pronomus nur von einem andern Calibre, als vom c bis ins h vorstellen.

4) *Komarchios.* Dieses Wort kommt nirgends als beym Plutarch vor, und selbiger erklärt es nicht einmahl. Hr. Bürette giebt demselben eine wahrscheinliche Bedeutung, wenn er es von κῶμος herleitet, welches Wort nicht allein einen Tafelschmaus, sondern auch beym Suidas eine Art von Flöten bedeutet, vermittelst welcher man sich zum Trunke ermuntert. Beym Pollux wird darunter ein leichtfertiger, wilder Tanz verstanden; und beym Athenäus ist es ein Flötenstück. Aus allem diesen schließt Bürette, daß der Nomus Komarchius ein Stück auf der Flöte ist, welches unter denen den vornehmsten Rang hatte, womit man sich in denjenigen Zusammenkünften, wo der Gott Comus den Vorsitz hatte, belustigte.

5) 6) *Caepion.* Man hatte sowohl für die Flöte, als die Cyther Nomen, die so, und zwar nach ihrem Erfinder Cäpion benennet wurden. Plutarch aber beschreibet den Character derselben nicht.

7) *Elegi.* Was Elegien sind, ist bekannt, nemlich Verse, worinnen ein Hexameter mit einem Pentameter beständig abwechselt. Ihr

3200 bis 3300. Inhalt besteht in zärtlichen Klagen, verliebten Seufzern, und so weiter. Man accompagnirte sie mit der Flöte.

8) *Tenedeios.* Hier sind Varianten beym Plutarch, indem einige δεῖος lesen. Die Critici sind über die Bedeutung dieser Wörter nicht einig. Beym Suidas findet sich eine proverbialische Redensart: τενέδιος αὐλητής, d. i. der Flötenspieler von Tenedos; deren man sich bedienet, um einen falschen Zeugen zu bezeichnen, weil der Flötenspieler, von dem das Sprichwort seinen Ursprung hat, vermuthlich sehr falsch zu spielen gewohnt war. Aber daraus läßt sich noch nichts bestimmen. So viel sieht man aus dem Plutarch, daß es ein Flötenstück gewesen ist.

9) 10) *Baeotius* und *Aeolius.* Dieses bedeutet soviel als Nomen im bäotischen und aeolischen Geschmack. Worinnen ihr Character bestanden, meldet Plutarch nicht. Sie waren auf der Cither gebräuchlich.

11) 12) *Orthius* und *Trochaeus.* Diese Nomen haben ihre Benennung von der darinnen herrschenden Art des Rhytmi. Der auf der Cither gebräuchliche trochäische Nomus bestand aus einer langen und kurzen Sylbe, und folglich beständig, nach Art der Alten, aus drey gleichen Zeiten, wovon die beyden ersten für die lange Sylbe gehören, und die letzte für die kurze. Der orthische Nomus, der sowohl auf der Cyther als der Flöte gebräuchlich, und von mysischer Abkunft war; vermittelst weßen Timotheus Alexandern, den Großen, zur Ergreiffung der Waffen bewog; und mit welchem Arion die spielenden Delphins um das Schiff versammelte, von welchem er sich ins Meer stürzte, bestand aus sechs langen Sylben, wovon die zwo ersten auf den Aufschlag, und die vier letzten auf den Niederschlag kamen. Wir werden in dem Capitel von der alten Musik in der Lehre von der Rhytmik, noch mehrere Nachricht von diesem Fuße kriegen, und bemerken nur allhier, daß der darnach benennte Nomus sehr gebräuchlich in Kriegesliedern und Märschen war. Man spricht beständig von ihm als einer prächtigen, mit Stolz und Ernst einhergehenden Art von Composition.

13) *Tetraoedios.* Dieser Nome ist vermuthlich nichts anders, als ein Rondeau mit vier Absätzen, und eine Nachahmung vom Trimeles. In was für Töne diese Absätze geschloßen, davon findet man

man keine Nachricht. Julius Cäs. Scaliger in seiner Poetik 3200 bis
hat gewagt es zu rathen, und sagt, daß diese vier Töne der aeolische, 3300.
terpandrische, cäpionische und bäotische wären, welches lächerlich ist, indem er Nomen und Tonarten, oder vielmehr Octavengattungen untereinander vermenget.

14) *Polycephalos*. Dieses Wort bezeichnet einen vielköpfigten Nomum. Pindar, der davon in seiner letzten pythischen Ode spricht, schreibet die Erfindung deßelben der Minerve zu. Der Scholiast des Pindars führet einen dreyfachen Ursprung von der Benennung dieses Nomi an, nemlich: α) die Schlangen, die das Haupt der Meduse bedeckten, zischten in verschiednen Tönen, und weil die Flöte diese auf vielerley Art zischenden Töne in dem besagten Nomo auszudrücken suchte: so nennte man ihn den vielköpfigten. β) Andre sagten, daß er davon den Nahmen hätte, weil er von einem Chor von funfzig Sängern, welchen ein Flötenspieler den Ton angeben müßte, abgesungen würde; γ) Wiederum andere verständen durch das Wort Kopf was man sonst *Prooimion*, oder ein Vorspiel hieße; und weil dieser Nomus aus verschiednen Strophen bestände, und vor einer jeden ein Vorspiel vorher gienge: so nennte man selbigen einen vielköpfigten Nomum. Diese letztern eignen die Erfindung deßelben, mit dem Plutarch, dem ältern Olympo zu; aber Plutarch fügt hinzu, daß selbiger dem Apollo, aber nicht der Pallas geheiligt ist, und daß einige zwar den ältern Olymp, aber andere seinen Schüler Crates, zu deßelben Urheber angeben.

15) *Harmatios*. Plutarch giebt diesen Nomum, nach dem Pratinas und Glaucus, für einen sehr alten Nomum, und für ein Werk des ältern Olymps, aus der Schule des Marsyas, an. Da dieser Olymp vor dem trojanischen Kriege gelebt hat, so ist es ihm ohne Zweifel unmöglich gewesen, sich den, an den Triumphwagen des Achilles gebundnen, und um die Stadtmauern Trojens herum geschleiften, unglücklichen Hektor zum Gegenstande seines Nomi zu machen. Gleichwohl will der Auctor des großen etymologischen Wörterbuchs, den Ursprung der Benennung dieses Nomi daher leiten. Doch er läßet es hiebey nicht bewenden. Seine fruchtbare Einbildungskraft giebt ihm noch mehrere Etymologien an die Hand, und der Leser darf nur wählen. Er erzählt also, daß die Phrygier, wenn sie die Mutter der

3200 bis 3300. Götter auf ihrem Wagen spatzieren gefahren, sie diese Fahrt allezeit mit einem Flötenstücke begleitet hätten, und daß die Benennung dieses Nomi daher käme. Er fügt hinzu, daß, nach dem Berichte anderer, dieser Nome den Hochzeitceremonien gewidmet wäre, bey welchen man die Braut auf einem Wagen zur Verträuung hinführe. Darauf bringt er die Meinung derjenigen bey, welche behaupten, daß die Benennung ἁρμάτιος, von einem gewißen Harmateus, dem Urheber eines der Minerve gewidmeten lebhaften Liedes, herrühre. Andere aber glauben, daß dieser Nome deßwegen Harmatios genennet sey, weil er, vermittelst seines lebhaften Rhytmi, die schnelle Bewegung der Räder eines Triumphwagens, oder ihren spitzigen Klang, nachzuahmen pflegte, und daß dieses die Ursache sey, warum Euripides in seinem Orest einen phrygischen Castraten, der, vermöge der Beschaffenheit seines Körpers, eine Stimme von dieser Art hatte, eine harmatische Melodie, (ἁρμάτειον μέλος) in kläglichen Tönen absingen laßen: worüber man den alten Scholiasten nachschlagen kann, der fast einerley Sachen mit dem Etymologisten vorbringt. Dieser letzte führet noch die Meinung des Geschichtschreibers Palamedes an, welcher bezeugt, daß das Wort ἁρμαν in der phrygischen Sprache Krieg bedeutet, und daß daher die Benennung des harmatischen Nomi entsprungen, welcher folglich soviel als Kriegeslied, oder ein, zur Anfrischung der an einen Rüst- oder Triumphwagen gespannten Pferde, schickliches Lied bedeutet.

16) *Cradias.* Mimnermus, von welchem wir erst in der Folge hören werden, war der Schöpfer dieses Nomi, wie Hipponax berichtet. Nach der Beschreibung des Hesychius, wurde derselbe, währender Proceßion mit dem Söhnopfer, in den thargelischen Festen zu Athen, von den Flöten gespielet.

17) *Oxys* oder *acutus*, der hohe Nomus, wurde in den hohen Tonarten oder Versetzungen, z. E. in der lydischen, hyperdorischen, hyperiastischen ꝛc. ausgeführet.

§. 69.

Wir ergreiffen den Faden unserer Geschichte wieder, und bemerken noch drey, zum Ausgange dieses Jahrhunderts, und zum Anfange des folgenden, blühenden Tonkünstler.

1) Carneus.

1) Carneus. Er hat sich schon um die Zeit des Terpanders, und also etwann ums Jahr 3278. auf der Cither hervorzuthun angefangen. 3200 bis 3300.

2) Alcman, ein lyrischer Dichter und guter Musicus, blühte, nach dem Suidas, in der XXVII. Olympiade, und also ums Jahr 3278. Einige halten ihn für einen Lacedämonier, andere für einen Lydier, und zwar aus der Hauptstadt Sardes gebürtig. Soviel ist gewiß, daß er zu Sparta das Recht der Bürgerschaft hatte, und daß sich die Lacedämonier eine Ehre daraus machten, einen solchen witzigen Geist, wie er war, in ihren Ringmauern zu haben. Man siehet es aus dem Grabmahle, das sie ihm nach seinem Tode nicht weit vom Tempel der Helene aufrichteten. Von seinen vielen musikalischen Versen, die er gemacht, sind sehr wenige auf unsre Zeiten gekommen, und diese findet man beym Athenäus, und andern alten Scribenten angeführt. Er war von sehr verliebtem Temperament, und wird für den Vater der galanten Poesie gehalten. Wenigstens ist selbige sein vornehmstes Talent gewesen. Es scheint so gar, daß er die Gewohnheit aufgebracht, verliebte Oden in Gesellschaft zu singen. Man hat uns den Nahmen von einer seiner Beyschläferinnen aufbehalten. Sie hieß Megalostrata, und gab sich auch mit Versmachen ab. Wenn er es bey der Liebe zu den Schönen hätte bewenden laßen: so wäre eben nicht soviel dawider einzuwenden. Er war aber sehr zur Veränderung geneigt, und man spricht von einem gewißen Chäron, als seinem Vertrauten. Alcman war einer der größten Esser seiner Zeit. Wenn er so sehr vom Guten, als vom Vielen ein Liebhaber gewesen ist, so muß ihm sein Talent mehr als insgemein zu geschehen pflegt, eingebracht haben, um seine Tischkosten mit Ehre bestreiten zu können.

3) Arion, von Methymna auf der Insel Lesbos gebürtig. Man setzet ihn insgemein in die XXXVIII. Olympiade. Es ist aber gewiß, daß er schon ums Jahr 3286 zu blühen angefangen, weil er in diesem Jahre in den sicilianischen Wettspielen den Preiß gewonnen, wie Calvisius meldet, und die Begebenheit mit den Delphinen, die ihn am meisten berühmt gemacht, sich in dem folgenden, nehmlich 3287. zugetragen. Er befand sich damahls in Griechenland an dem corinthischen Hofe, wo Cypselus regierte, in Diensten deßelben Prinzens Periander, welcher seinem Vater im Jahre 3325. in der Regierung nachfolgte, und bey welchem Arion nicht nur in großem Ansehen stand,

3200 bis sondern auch, nach der Begebenheit, die ich erzählen werde, in noch
3300. größer Ansehen kam. Arion, dem seine Geschicklichkeit schon ein gutes Capital erworben hatte, kriegte Lust, dasselbe zu vergrößern, und bat sich deßwegen vom Periander die Erlaubniß aus, nochmahls eine Reise nach Großgriechenland unternehmen zu dürfen. Er gieng zu Schiffe, und vermuthlich führte er seine ganze Baarschaft mit sich, weil die Schiffer und seine eigene Bedienten, die er bey sich hatte, einen Anschlag machten, ihn ums Leben zu bringen, und sich hernach in den Raub zu theilen. Aber glücklich derjenige, der den Apoll zum Beschützer hat! Dieser Gott entdeckte ihm im Schlaf das Vorhaben dieser Barbaren. Arion erbot sich, ihnen seine Börse auszuliefern; sie möchten ihm nur das Leben schenken. Man berathschlagte sich; aber alle Stimmen verdammten ihn zum Tode. Nach vielen Unterhandlungen ward man eins, daß man ihm noch eine kleine Bedenkzeit geben wollte, und während selbiger könnte er sich, am Bord des Schiffes seinen Schwanengesang singen. Vermuthlich waren die Schiffer nicht weniger bey den Reitzen der Musik, als bey dem Schimmer des Goldes empfindlich. Sie begaben sich in das Mitteltheil des Schiffs, um zu hören; und Arion, der zuvor seine besten Kleider angezogen, fieng an, auf dem Hintertheile desselben, seine Cither zu stimmen. Hier ward er durch den ersten Anblick, den er ins Meer that, und der allen andern würde fürchterlich gewesen seyn, des Beystandes der lyrischen Gottheit versichert. Er erblickte eine Menge Delphins, die sich nach der orthischen Cadenz seiner Töne zu bewegen schienen. Er vollendete seinen Gesang, und sprang ins Meer. Die erkänntlichen Delphins aber ließen diesen vortreflichen Spieler nicht in den Fluthen umkommen. Einer von den größten nahm ihn auf den Rücken, führte ihn eine gute Ecke fort, und setzte ihn endlich in dem Peloponnes, bey dem tänarischen Vorgebürge, ans Land. Arion, von der Gefahr seines Lebens befreyet, säumte nicht, sich wieder zum Periander zu verfügen, und demselben seine Begebenheiten zu erzählen, welcher zuförderst dem am Ufer verstorbenen Delphin, dem Erretter Arions, eine Ehrensäule aufrichten, und ein griechisches Distichon darunter setzen ließ, welches nach der lateinischen Uebersetzung des Volaterranus also lautet:

Cernis amatorem, qui vexit Ariona, Delphin, 3200 bis
A Siculo subiens pondera grata mari. 3300.

Als einige Zeit hernach das Schiff, worauf Arion dieser Gefahr ausgesetzt gewesen, durch einen Sturm in den Hafen zu Corinth getrieben wurde: so ließ Periander die Schiffsknechte wegen des Arions zur Rede stellen, und sie befragen, wo sie selbigen gelassen. Sie antworteten, daß er gestorben und von ihnen begraben worden wäre. Als sie aber im Begriffe waren, ihre Aussage zu beschwören: so trat Arion in seinem Schifferkleide hervor, worüber sie zum Geständniß ihrer That gebracht, und hernach vom Periander zum Kreutze verdammt wurden. Ich muß allhier bemerken, daß die Nachrichten wegen der Aussage der Schiffer variiren, indem einige erzählen, daß selbige gesagt: daß sie den Arion im tarentischen Hafen gesund und frisch ans Land gesetzt hätten. Doch dieser Umstand thut nichts zur Sache. Genung daß Arion lebt. Genung, daß die Delphins, wenigstens in der Gegend Italiens, Liebhaber der Musik seyn müßen. Die Ungläubigen zu widerlegen, will ich sofort bey dieser Gelegenheit eine Geschichte aus den neuern Zeiten beybringen. Es erzählet uns solche Prinz in seiner Historie der Musik aus des Francisci lustigen Schaubühne. Der Pater Scot seegelte im Jahr 1633 von Neapolis nach Meßina in Sicilien, und war so glücklich, innerhalb sechs Tagen den Hafen zu Meßina zu erblicken. Kaum stimmte er voll Freuden mit der Gesellschaft, ein andächtiges Te Deum laudamus, und die Litaney von Loretto an: so wurde man sogleich eine Menge von Delphinen gewahr, die mit ihren gaukelnden Bewegungen beständig vor dem Schiffe her kreutzten, und nicht eher ihren Rückweg nahmen, als bis Pater Scot zu singen aufhörte. Vielleicht hätten ihn selbige auf ihrem schuppichten Rücken gar nach Meßina gebracht, wenn er die Herzhaftigkeit Arions gehabt hätte, und ins Meer gesprungen wäre. In Ansehung dieses letztern ist noch zu merken, daß er ein Sohn des Cycleus, und ein Schüler des Alcman gewesen. Er hat sich nicht weniger in Dithyramben, als orthischen Liedern gezeigt, und er soll die Kreistänze zu allererst angeordnet haben. Pacificus setzt ihn in folgenden Versen dem Amphion und Orpheus an die Seite:

Orpheus

3200 bis 3300. *Orpheus* Eurydicen cithara reuocauit ab orco;
Eque suis mouit saxa nemusque iugis.
Pisce fuit pelagus per longum vectus *Arion*;
Hac etiam *Amphion* moenia struxit ope.

§. 70.

3300 bis 3400. Die Ebräer sind nicht so sorgfältig gewesen, als die Griechen, uns von ihrer Art der Musik, und von den Ausübern derselben, Nachrichten zu hinterlassen. Wir finden in dem ganzen Jahrhundert, zu welchem wir übergehen, nur den einzigen Jeremias, der den Tod des, im Treffen mit dem egyptischen Könige Nechus, im Jahre 3338 gebliebnen, Königs von Juda Josias, mit seinen Klageliedern verehrte. Die Nahmen der Sänger und Sängerinnen, mit welchen Jeremias seine Trauermusik aufgeführet, sind nicht auf uns gekommen. Als Josias im Jahre 3325 zur Regierung kam: so wurde ein so prächtiges Pascha durch seine Veranstaltungen gefeyert, als seit des Propheten Samuels Zeiten nicht geschehen war. Hiebey erschien die geistliche Musik der Ebräer in voller Pracht. Das ist alles, was wir davon wissen.

§. 71.

Unter den Griechen blühte ums Jahr 3338. **Minnermus**, ein geschickter Flötenist und Elegiendichter. Wenn wir selbigen in die Jahrzahl 3338. setzen, so geschicht solches, um zwischen den Nachrichten des Suidas und des Diogenes Laertius ein Mittel zu treffen, wovon der erstere selbigen in die XXXVII. Olympiade, und also ins Jahr 3318, dieser aber in die Zeiten Solons setzet, welche erst in die XLVIII. Olympiade, und also ins Jahr 3362. fallen. Da Minnermus sehr alt geworden, so können alle beyde Recht haben. Er ist nach einigen aus Colophon; nach andern aus Smyrna; und wiederum nach andern aus Astypaläa gebürtig gewesen. Wenn man den Ligyrtiades zu seinem Vater angiebt, so vermuthen einige Critici, daß solches von der Veränderung seines Beynahmens λιγυςάδης, den er wegen der Lieblichkeit seiner Gesänge erhielte, gekommen, welchen nemlich andere, die es nicht gewußt, für seinen Geschlechtsnahmen angesehen, aber verderben hätten. Es kann aber auch das Gegentheil geschehen seyn, und von seinem Geschlechtsnahmen Ligyrtiades die Gelegenheit genommen worden seyn, ihn mit weniger Veränderung dieses Worts Ligystades zu nennen.

nennen. Der beym Athenäus angeführte Poet Hermesianax eignet ihm 3300 bis
die Erfindung des Pentameters zu, welches andern Nachrichten entgegen 3400.
läuft, indem schon lange Elegien, und also auch Pentameters im Gebrauche gewesen. Dieses ist gewiß, daß er in dieser Schreibart mit allgemeinem Beyfall gedichtet hat. Es ist den griechischen Schriftstellern nicht ungewöhnlich, den Verbeßerer oder glücklichen Ausüber einer Sache mit deren Erfinder zu verwechseln. Mimnermus verliebte sich in seinem Alter in ein junges artiges Frauenzimmer, Nahmens Nanno. In dem Gedichte von ihm, Nanno, welches Strabo anführt, ist diese Person vermuthlich sein vornehmster Gegenstand. Denn in Sachen, die die Liebe betreffen, war nach dem Urtheile des Properz, ein Vers vom Mimnermus beßer, als der ganze Homer:

Plus in amore valet Mimnermi versus Homero;

Und Properz war ein Kenner. Horatz kannte auch den griechischen Dichter sehr gut, und vielleicht waren sie in ihren Neigungen nicht viel von einander unterschieden. Man höre ihn:

Si, Mimnermus vti censet, sine amore iocisque
Nil est iucundum, viuas in amore iocisque.

Horaz hat allhier in zween Verse zusammengezogen, was Mimnermus sebst in zehn schönen Versen gesagt hat, deren Ausbehaltung man dem Stobäus zu danken hat. Hier sind sie in griechischer, lateinischer und französischer Sprache. Ich unterstehe mich nicht, in dem Angesichte unserer großen Dichter Deutschlands, sie in deutsche Reime zu übersetzen.

Τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσῆς Ἀφροδίτης;
Τεθναίην, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι,
Κρυπταδίη Φιλότης, καὶ μείλιχα δῶρα, καὶ εὐνὴ,
Ἄνθεα τῆς ἥβης γίνεται ἁρπαλέα.
Ἀνδράσιν ἠδὲ γυναιξίν. ἐπεὶ δ' ὀδυνηρὸν ἐπέλθῃ
Γῆρας, ὅ, τ' αἰσχρὸν ὁμῶς καὶ καλὸν ἄνδρα τιθεῖ,
Αἰεὶ μὲν Φρένας ἀμφὶ κακαὶ τείρουσι μέριμναι,
Οὐδ' αὐγὰς προσορᾶν τέρπεται ἠελίου.
Ἀλλ' ἐχθρὸς μὲν παισὶν, ἀτίματος δὲ γυναιξίν.
Οὕτως ἀργαλέον γῆρας ἔθηκε θεός.

3300 bis 3400.

Uebersetzung des Grotius.

Vita quid est, quid dulce, nisi iuuet aurea Cypris!
Tum peream, Veneris cum mihi cura perit.
Flos celer ætatis sexu donatus vtrique,
Lectus, amatorum munera, testus amor,
Omnia diffugiunt mox cum venit atra senectus,
Quæ facit & pulchros turpibus esse pares.
Torpida sollicitæ lacerant praecordia curae:
Lumina nec solis, nec iuuat alma dies,
Inuisum pueris, inhonoratumque puellis.
Tam dedit, heu! senio tristia fata Deus.

Französische Uebersetzung von einem Unbekannten.

Que seroit, sans l'amour, le plaisir de la vie?
Puisse-t-elle m'être ravie,
Quand je perdrai le gout d'un mystère amoureux,
Des faveurs, des lieux faits pour les amans heureux.
Cueillons la fleur de l'âge, elle est bientôt passée:
Le sexe n'y fait rien: la vieillesse glacée
Vient avec la laideur confondre la beauté.
L'homme est alors en proie aux soins, à la tristesse;
Haï des jeunes gens, des belles maltraité,
Du soleil à regret il soufre la clarté.
Voilà le sort de la vieillesse.

Mimnermus hat, nach dem Berichte des Pausanias, den Feldzug der Smyrner wider den lydischen König Gyges in Elegien beschrieben; und Horaz setzt ihn in dieser Schreibart über den Callimach.

§. 72.

Ein schönes Genie thut sich selten allein in einem Lande hervor. Sein Exempel macht die Nacheiferung anderer rege, und wenn die Künste und Wissenschaften zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit kommen sollen, so gehören auch ohne Zweifel mehrere geschickte Köpfe, als ein einziger, dazu. Wir finden in diesem Jahrhunderte davon den Beweis, allwo sich ein vortreflicher Dichter nach dem andern, ein geübter Tonkünstler nach dem andern

dern

dern zeiget. Es fangen hier die schönen Zeiten Griechenlands in An- 3300 bis
sehung der Künste an. Was für ein Schade, daß uns die Zeit nichts mehr, 3400.
als die bloßen Nahmen, ein Paar Begebenheiten, und etwann zur Noth einige Fragmente, über deren Glaubwürdigkeit manchesmahl noch gestritten wird, von diesen schönen Geistern gelassen hat! Was Mimnermus in zärtlichen Elegien vermochte, das konnte **Stesichorus** ohne Zweifel in der Satyre. Denn vermuthlich wird sein Spottgedicht auf die berühmte Helene nicht das einzige gewesen seyn, worinn er sein Talent in dieser Art von Poesie entwickelt hat. Man erzählt, daß er zur Strafe für selbiges, vom Castor und Pollux des Gesichts beraubet worden; solches aber wieder erlanget habe, als er der Helene in einem andern Gedichte Abbitte gethan. Die Abbitte konnte nichts anders, als eine zweyte Satyre seyn. Sein Jahr der Geburt ist bekannt, welches in die XXXVII. Olympiade, und also in 3318 fällt. Man weiß auch sein Vaterland, welches die Stadt Himera in Sicilien war. Aber wenn sein Vater Hesiodus soll geheißen haben, so kann selbiger so wenig der Poet dieses Nahmens gewesen seyn, so wenig der Heldendichter Homer bis in das zwölfte Jahr des Alters Stesichori kann gelebt haben. Dieser hieß anfänglich Tisias. Aber die Veränderungen, die er mit den Musik- und Tanzchören vornahm, brachten ihm den Nahmen **Stesichorus** zuwege. Vor seiner Zeit giengen diese Chöre dergestalt um den Altar und die Bildsäule herum, daß sie ihren Zug rechter Hand nahmen, welches man **Strophe** nennte, und linker Hand an den Ort, von wannen sie gekommen waren, wieder zurück kehrten, welches **Antistrophe** hieß; und dieser Gang und Rückgang geschahe ohne sich aufzuhalten, und ohne einen zweyten Umgang zu machen. Aber Stesichorus ließ zwischen diesem Hingang und Rückgang eine ziemlich lange Pause anbringen, während welcher das gegen die Bildsäule gekehrte Chor einen dritten Satz, welcher **Epode** hieß, anstimmte, welches manchesmahl stehend, manchesmahl sitzend geschah; und von der Einführung dieser Pause in der Proceßion hat er den Nahmen **Stesichorus**, welcher soviel als *statio* oder *stator chori* sagen will, bekommen. Es hat derselbe, wie Plutarch schreibt, sich den ältern Olymp sehr stark zum Vorbilde in seiner Dicht- und Spielart genommen, und von ihm auch den Beynahmen *Harmatios* entlehnet. Er übte den daktylischen Rhytmum besonders aus, und man eignet ihm einige Neuerungen in der rhytmischen Kunst zu. Er blühte zur Zeit des agrigentischen Tyrannen Phalaris, welcher kurz nach der LIII. Olympiade ganz Sicilien unter seine

 Bothmäs-

3300 bis Bothmäßigkeit brachte. Die Begebenheit, daß Stesichor seinen Landsleuten
3400. die Fabel vom Pferde erzählet, welches, um eine geringe Beleidigung an dem Hirsche zu rächen, sich einen Zaum anlegen ließ, und daß er vermittelst dieser Fabel seine Mitbürger verhindert, sich der Herrschaft des Phalaris zu unterwerfen; aber dadurch bey diesem Prinzen in Ungnade gefallen, jedoch nachhero wieder mit ihm versöhnet worden, muß sich zur Zeit zugetragen haben, als Phalaris sich Meister von Himera zu machen suchte. Unter den Briefen, die diesem leztern zugeeignet werden, findet man verschiedne, die entweder an den Stesichorus selbst geschrieben sind, oder doch seine Person angehen. Einige davon sind in sehr Geneigtheitsvollen und sehr freundschaftlichen Ausdrücken; andere aber mit Vorwürfen und Drohungen angefüllet. In den erstern entdecket man einen zur Nachsicht und Vergebung geneigten Tyrannen, so große Ursache dieser hatte, über den Poeten unwillig zu seyn; und in den andern bemerket man eine besondere Hochachtung gegen den Poeten, die auch nach seinem Tode noch gedauert hat. Dieser geschah in der LVI. Olympiade, nach dem Suidas, und gar noch später, nemlich in der LVIIIten, wenn es wahr ist, daß er fünf und achtzig Jahre alt geworden, wie Lucian versichert. Die Einwohner aus Himera ließen ihm in seinem Alter eine Ehrensäule setzen, wo er in einer gebognen Stellung, mit einem Buche in der Hand, vorgestellet ward. Cicero spricht davon als einem Meisterstücke. Man siehet sein Bildniß beym Gronov, welches nach einem alten Bildhauerstücke gestochen ist, und ihn in seiner Jugend vorstellt. Bey dem ihm aufgerichteten prächtigen Grabmahle ist alles nach der Zahl acht eingerichtet worden; acht Säulen, acht Stuffen, acht Ecken rc. Der Grammaticus Diomedes macht den Stesichorus zum Erfinder eines gewissen Metri, Angelicon genannt, worinnen er durch den Character und durch die Ordnung der Tonfüße die Eilfertigkeit eines Botenläufers oder Briefträgers auszudrücken gesucht hat. Man siehet aus verschiednen Exempeln, daß die Griechen, so wie heutiges Tages die Franzosen, Liebhaber von characterisirten Stücken gewesen sind. Wenn die Characters auch nicht allezeit vollkommen, in Ansehung jedes Tons, ausgebildet sind: so schadet solches wohl nicht. A potiori fit denominatio. Beßer ist es in der Musik, etwas, als gar nichts zu mahlen. Athenäus erwehnt eines Gedichts des Stesichorus über die traurige Begebenheit der jungen Calycäa, welche den gleichgültiggesinnten Evathlus liebte, aber nicht wieder geliebt ward. Er liebte sie wenigstens nicht in der Absicht, sie zu heyrathen.

Nach-

Nachdem die junge Schöne die brennendesten Gelübde gethan, um sich die Venus geneigt zu machen, und alle Wünsche und Seufzer vergebens waren: so stürzte sie sich vor Verzweiflung von dem leukadischen Felsen herunter, der lezten Zuflucht der unglücklichen Verliebten damahliger Zeiten. 3300 bis 3400.

§. 73.

Unter den schönen Köpfen, woran die Insel Lesbos, vor vielen andern Oertern, besonders fruchtbar zu seyn scheinet, verdienen Alcäus und die Sappho ohne Zweifel einen vorzüglichen Rang.

1) Alcäus, von Mytilene gebürtig, ein Musikus und Poet; denn wir treffen diese beyde Eigenschaften noch immer in einer Person vereint an; blühte zur Zeit des Stesichorus, und zwar in der XLII. Olympiade, d. i. ums Jahr 3340. Apollo, der ihm wegen der Annehmlichkeit seiner Gesänge ein göldnes Plectrum schenkte, muß ihm ohne Zweifel gewogner gewesen seyn, als seine Vaterstadt, aus welcher er durch seine stachlichten Verse mehr als einen Mitbürger verbannet hat. Die Themis und der Musengott scheinen zu den damahligen Zeiten in sehr genauem Verständniße gelebt zu haben. Athenäus giebt dem Alcäus das Lob eines sehr erfahrnen Musici. Die ärgerliche Chronik berichtet, daß es demselben einmahl angekommen, sich eine gewiße Gunst von der Sappho auszubitten; daß diese aber, weil sie eben nicht in ihrer gewöhnlichen guten Laune war, ihm rund abgeschlagen, was sie ihm vielleicht den Tag darauf aus freyen Stücken würde angeboten haben. Dem sey, wie ihm wolle, Alcäus gab sich nicht allein mit Dichten und Singen ab. Er wollte seine Herzhaftigkeit auch im Kriege an den Tag legen, und nahm in der That Dienste. Aber man hat schon an dem Archiloch ein Exempel, daß die Poeten und Tonkünstler nicht allezeit die besten Leute in dergleichen Begebenheiten sind. Alcäus warf die Waffen von sich, und dachte, daß ein Fliehender mehr als einmahl dem Feinde die Klinge bieten kann. Sein Trost in diesem Unglücke war, daß die über die Lesbier siegenden Athenienser die Waffen unsers Dichters im Tempel der Minerve zu Sigäa, vermuthlich als ein erbeutetes sehr rühmliches Siegeszeichen, aufhängen ließen. Er ermangelt so wenig als Horaz, der auch wohl wußte, daß die Waffen einem Fliehenden ein sehr unnützes Hausrath sind, in der Beschreibung seiner Begebenheiten, diesen Umstand zu be-

3300 bis 3400.

berühren. Wir müßen noch von ihm bemerken, 1) daß er den berühmten Pittacus, der die Freyheit seines Vaterlands unterdrücken wollte, in sehr harten Versen, die, nach den daraus angeführten Stellen im Suidas, wohl einer Schmähschrift ähnlicher sind, als einer Satyre, angegriffen; daß dieser ihm aber großmüthig vergeben hat: 2) Daß einer seiner vertrauten Freunde Lycus hieß, der, wie Horatz schreibt, schwarze Augen und schwarzes Haar hatte, und sehr nach dem Geschmacke des lyrischen Dichters war, der sonst das schöne Geschlecht auch nicht zu haßen pflegte, wie er denn von sich sagt: daß, indem er eine Schöne küßt, er schon eine andre wünschet.

2) Sappho, aus Mytilene gebürtig, blühte mit dem Alcäus zu gleicher Zeit. Sie hat sich nicht weniger durch ihre Geschicklichkeit im Dichten und Spielen, als durch ihre Buhlschaften berühmt gemacht. Diejenigen, die den Archiloch unter ihre Liebhaber zählen, irren so sehr, als die den Anacreon darunter rechnen, indem jener, wenn er noch gelebt hätte, für die Sappho viel zu alt; dieser aber, wenn sie ihr Alter bis auf die Zeiten Anacreons gebracht hätte, für die Sappho viel zu jung würde gewesen seyn; und gesetzt, die beyden letztern wären so glücklich gewesen, zu einer Zeit zu leben, um ihre poetischen Gaben vereinigen zu können: so ist die Frage annoch, ob sie es würden gethan haben. Ein jeder, sagt Bayle, liebte zu sehr seines gleichen. Nichtsdestoweniger ist die Sappho doch auch einmahl würklich verheyrathet gewesen, nemlich an den Cercala, einen bemittelten Mann von der Insel Andros, mit welchem sie eine Tochter, Nahmens Cleis, erzeuget. Nach deßen Tode verliebte sie sich in einen schönen jungen Menschen, welcher Phaon hieß, von welchem sie aber nichts erhalten konnte; weswegen sie sich aus Verzweiflung von dem leukadischen Vorgebürge ins Meer herabstürzte, um ihrer verliebten Quaal ein Ende zu machen. Man siehet hieraus, daß sie beyderley Geschlechte zugethan gewesen, dem einen aus natürlichem Triebe, und dem andern aus einem, durch den Misbrauch der Leydenschaft, entstandnen verdorbnen Geschmacke. Der gute Lehms hat sich in seinen galanten Poetinnen vergebens bemühet, die Sappho von dem letztern Vorwurfe zu befreyen. Man kann in ihrer Vertheidigung wohl nicht weiter gehen, als daß man sie nicht zur Erfinderinn dieser widernatürlichen Neigung macht. Da Lucian alles lesbische Frauenzimmer als

 Erz-

Erythraden beschreibt: so hat die Sappho diesen Geschmack schon 3300 bis
daselbst überall ausgebreitet gefunden. Von allen ihren galanten 3400.
Versen, die sie gemacht, hat die Zeit wenig mehr als einen Hymnum an die Venus, und eine Ode an eine ihrer Beyschläferinnen aufbehalten. Unter selbigen war Damophila eine der Geliebtesten, wie man aus dem Plutarch sieht, deren Reitze sie unter der Begleitung ihres Lieblingsinstruments, des Barbitos, welches vermuthlich um diese Zeit anfieng gebräuchlich zu werden, in den zärtlichsten mixolydischen Tönen besang. Die Nahmen ihrer drey Schülerinnen, die sie vermuthlich nach ihrem feinen Geschmack aufs vollkommenste ausbildete, waren Anagora aus Milet; Gorgila aus Colophon, und Eunica aus Salamin. Mit diesen Gliedern ihrer poetisch-musikalischen Academie ließ sich Sappho zum Lobe der Götter im Tempel, bey Vermählungs- und Trauermusiken hören. Wenn diese sonsten beym Horatz *mascula Sappho* genennet wird: so bemerken die Kunstrichter, daß dieses Beywort sowohl im eigentlichen als figürlichen Verstande auf ihre verschiedne Talente paßt. Ihre Mutter hieß Cleis; aber ihren Vater wird man schwerlich ausmachen können, weil wenigstens ihrer acht dafür ausgegeben werden. Sie hatte drey Brüder, worunter der eine Chararus, mit lesbischem Weine nach Egypten handelte, und daselbst in eine berühmte Buhlschwester verliebt wurde, die von einigen Rhodope, von der Sappho aber Doricha genennet wird. Die Vorwürfe, die ihm die Schwester wegen seiner schändlichen Verbindung machte, konnte beym Chararus wohl nicht von vielem Eindruck seyn. Man erzählt, daß die Mytilener, um das Andenken der vortreflichen Sappho zu erhalten, ihr Bildniß auf ihre Münzen prägen laßen.

§. 74.

Seit der Zeit des Ardalus bis ins dritte Jahr der XLVIII. Olympiade, d. i. bis ins Jahr 3364. diente vermuthlich die Flöte nur beständig zur Begleitung der Stimme in den großen Concerten der Griechen, als z. E. in den Wettspielen. Es ist dieses daraus zu schließen, weil uns Pausanias ausdrücklich berichtet, daß Sacadas, ein Argiver von Nation, in den in diesem Jahre 3364. von den Amphyctionen bey Delphis wieder hergestellten pythischen Spielen die Flöte allein spielte, ohne damit den Gesang

der

3300 bis der Stimme zu begleiten. Sacadas, der es in der künstlichen Ausübung
3400. dieses Instruments höher als alle seine Vorgänger gebracht, sahe ein, daß er beym Accompagnement nicht Gelegenheit hätte, die Flöte in ihrer Stärke zu zeigen, und sich durch seine Geschicklichkeit auf selbiger vor andern besonders zu unterscheiden. Er hatte also nicht Unrecht, zu verlangen, allein gehöret zu werden. Die Flötenisten können diesen in der Composition und Ausführung gleich glücklichen Meister als ihren Patron betrachten, indem er sie durch ein gewißes sogenanntes **pythisches Lied**, welches er dem Apollo zu Ehren verfertigte, mit diesem Gotte wieder ausgesöhnet hat. Wir müßen nemlich wißen, daß Apollo noch beständig, obwohl nur durch seine Priester, lebt, und selbiger bis auf diese Zeit es noch nicht vergessen konnte, daß ihm Marsyas seine Nymphen abspenstig machen wollte. Doch Sacadas war so glücklich, Friede zu machen. Wir bemerken sonst in Ansehung der **Erneurung der pythischen Spiele**, daß auf dreyerley Art darinnen concertirt ward, nemlich, es ward gesungen, und entweder mit den lyrischen, oder den blasenden Instrumenten dazu accompagnirt; hernach concertirten auch die blasenden Instrumente unter sich, wovon wie gesagt, Sacadas Argivus der Urheber war. Mit dem Wort **concertiren**, muß man eine solche Idee verbinden, die der Beschaffenheit der alten Musik ähnlich ist. Wenn Pausanias an einem Orte schreibt, daß in der zweyten **Pythiade**, die vier Jahre darauf, nemlich 3368 gehalten wurde, die Wettpreise für die Flöte eingezogen wurden: so widerspricht er sich in diesem Stücke an einem andern Orte, wo er meldet, daß, da es noch nicht in der ersten Pythiade Mode gewesen, den Sieger zu krönen, **Sacadas** in den beyden folgenden, d. i. in den Jahren 3368 und 3372. gekrönt worden sey. Ist er aber gekrönt worden, so muß er vermuthlich gespielt haben, und Sacadas wird vermuthlich auch nicht der einzige gewesen seyn, der um den Preiß gestritten hat, wodurch also die Nachricht wegen der Aufhebung der Preise für die Musik widerlegt wird. Oder Sacadas muß nur den Preiß als Dichter davon getragen haben, und in diesem Falle hat er, nach dem Plutarch, selbigen dreymahl erhalten, wie er denn auch unter dem Nahmen eines guten Dichters auf der Preißliste angezeichnet worden. Dieses hat seine Richtigkeit, daß die Belohnungen, die in der ersten Pythiade ausgesetzt waren, in der zweyten wegfielen, und nur ein Kranz gegeben ward. Diese pythischen Spiele, die anfänglich, wie schon oben gesagt, nur zum Anfange eines jeden neunten Jahres, aber itzo bey ihrer **Erneurung**, von welcher man die

Pythia-

Pythiaden zu zählen anfängt, zum Anfange eines jeden fünften Jahres, so wie die olympischen Spiele gehalten wurden, nahmen ungefähr zween Monathe vor dem Anfange des dritten Jahrs einer Olympias, an dem sechsten Tage des thargelionischen Monds ihren Anfang; und daher kömmt es, daß sie auch öfters thargelische oder thargelionische Wettspiele genennet werden. Wir kommen wieder auf den Sacadas, von welchem Plutarch meldet, daß er sich in lyrischen Versen, und Elegien zum Singen mit Beyfall gezeiget; und den oben erklärten Nomum Trimeles bey den Chören im Tempel eingeführet habe. Daß bey den Griechen der Geschmack in der Musik nicht muß so veränderlich, und ein Stück nicht sobald verjähret seyn, wie heutiges Tages, (doch gehet die Verjährung der Stücke bey uns nur die sogenannte galante Schreibart an;) haben wir schon oben an den Nomen des Philammons gesehen, und die Compositionen des Sacadas legen annoch ein Zeugniß davon ab, welche nemlich, als Meßina wieder aufgebauet ward, annoch würdig gehalten worden, von Kennern bewundert zu werden; und die Wiederaufbauung dieser Stadt fällt in die Zeiten des Pronomus, welcher zur Zeit des Epaminondas lebte, wie wir an seinem Orte sehen werden. Man hat zur Zeit des Historicus Pausanias annoch das Grab des Sacadas zu Argos gesehen, und Pausanias lebte im zweyten Jahrhundert nach Christi Geburt. Das Zeitalter des Angares, eines geschickten Musici an dem Hofe des Astyages, fällt auch in die XLVIIIste Olympiade, und also in die Zeiten des Sacadas. 3300 bis 3400.

§. 75.

Wir schließen diesen Periodum mit der Erneuerung der seit den Zeiten des Cypselus, an die siebenzig Jahre unterlaßnen isthmischen Wettspiele, welche in der XLIX. Olympiade, und also im Jahre 3366. aufs feyerlichste geschahe. Sie wurden in dem Isthmo zwischen Achaia und dem Peloponnes, dem Neptuno zu Ehren gehalten. Die Sieger bekamen einen Kranz von Fichten, und hernach von Epheu. Sie sind zuerst vom Theseus einige Jahre vor der argonautischen Schiffart gestiftet worden, und wurden itzo bey ihrer Wiederherstellung zweymahl in jeder Olympiade, nemlich im ersten und dritten Jahre, gefeyret. Man sieht aus einer Stelle des Plutarchs, (*Sympos. lib. V. quæst.* 2.) und des Kaysers Julianus, (*Epistol. pro Argiu. pag.* 408. *edit. Lps.*) daß auch für die Dicht- und Tonkunst

3300 bis 3400. in selbigen Preise ausgesetzet worden. Ihre übrige Einrichtung und Absicht haben sie mit den olympischen gemein.

§. 76.

Da die Musik anitzo bey den Griechen im größten Flor ist, und solche in dem Stande, als sie sich itzo befindet, nicht nur auf die Römer gekommen, sondern auch bis auf die christlichen Zeiten Griechenlands fortgepflanzet worden ist: so wollen wir an diesem Orte ein Capitel von der Beschaffenheit dieser alten Musik einschalten. Vielleicht wird bey den christlichen Einwohnern dieses Landes diese alte griechische Musik noch bis auf den heutigen Tag ausgeübt, woferne nicht, vor dem Umsturz des griechischen Kayserthums (1453), die in den Abendländern geschehene Veränderung der Musik, ich meine die neuere Art derselben, daselbst annoch bekannt geworden, oder woferne selbige nicht nach der Zeit von den Venetianern dahin überbracht ist. In Ermangelung gehöriger Nachrichten kann ich mich in die Untersuchung dieser Frage so wenig, als in eine Beschreibung der türkischen, persianischen, indianischen und chinesischen rc. Musik einlassen.



Einge-



Eingeschaltetes Capitel

Von der Beschaffenheit der alten Musik.

§. 77.

Es ist vielleicht nirgends mehr über die alte Musik geschrieben worden, als in Frankreich. Der zur Zeit des berühmten Boileau sich erhebende Streit über die Werke des Witzes der alten und neuen Zeit machte auch die Frage rege: ob die alte oder neue Musik den Vorzug hätte. Da es bey dieser Frage hauptsächlich darauf ankam: ob die alten Griechen und Lateiner, von welchen die Rede ist, schon die Harmonie, in dem Verstande, als wir dieses Wort heutiges Tages nehmen, ausgeübet hätten: so konnte es nicht anders kommen, als daß die eine Partie den Alten den Gebrauch dieser Harmonie zusprach, die andere aber nicht. Es begnügten sich aber die Partisanen des Alterthums nicht, der Zeit, für welche sie eingenommen waren, den vollkommnen Gebrauch unsrer Harmonie zuzueignen. Sie hätten dadurch nicht ihren Zweck erreicht, indem sie dadurch nichts anders gethan, als nur diese beyde Zeiten in ein gleiches Verhältniß gestellet hätten. Sie nahmen also zu den vermeinten wunderbaren Wirkungen der alten Musik ihre Zuflucht. Sie erneuerten das Gedächtniß einer Menge von Mährchen, die nicht allein den Poeten, deren Begeisterung man diesen Spaß zu gute halten kann, sondern auch den ernsthaftesten Scribenten, über diesen Artikel entwischet sind. Sie eigneten die Wirkung derselben einer noch vollkommneren Harmonie zu, als die wir heutiges Tages haben. Konnten sie ermangeln, der alten Zeit den Vorzug zu geben? Eine Sache verdiente Bewunderung. Viele von diesen Anhängern des Alterthums nahmen nur Antheil an diesem Federkriege, weil es Mode war, die Verdienste der Zeiten auszumessen. Sie würden, wenn sie zur Zeit Amphions gelebt hätten, so wenig von dem Klange eines Instruments gerührt worden seyn, als es zur Zeit des göttlichen Lully geschahe. Ihr Beruf war es nicht, die Tonkunst zu verstehen. Sie hatten nicht einmahl gelesen, was uns die Schriften

der alten Tonkünstler selbst von der Ausübung ihrer Kunst lehren, oder hatten sie es gelesen, so verstanden sie es nicht. Man kann hieher den ehrlichen Pater Menetrier rechnen, der gewiß nicht aus Schalkheit, die Griechen so geübt in den contrapunctischen und canonischen Kunststücken findet, daß vielleicht mancher Capellmeister in Frankreich dadurch beschämt worden ist. Wenn der sonst sehr vernünftige Caspar Prinz bey uns beynahe gleiche Einfälle hat, wenn er von der Musik der Ebräer zur Zeit Davids und Salomons redet: so sind die Gründe, womit er seine Meinung unterstützet, ohne Zweifel etwas poßirlich, ob sie sonst aus einem guten und andächtigen Herzen kommen.

Wenn man Mühe hat zu begreiffen, wie die Musik der alten Griechen nicht so vollkommen, als die unsrige gewesen, da diese Nation gleichwohl die vortreflichsten Poeten hervorgebracht, deren Verse noch der itzigen Zeit zu Mustern dienen; da sie Bildhauer gezeuget, deren Arbeit in Bas-reliefs und andern kostbaren Antiquen annoch alle Tage in den Pallästen und Cabinettern der Großen bewundert werden; da sie durch die Geschicklichkeit der Pantomimen die Kunst des Tanzes auf den höchsten Gipfel gebracht: so kann man die Gegenfrage machen, warum denn die Franzosen, bey ihrem feinen und geläuterten Geschmack, und bey ihrer vorzüglichen Stärke in allen andern Künsten und Wissenschaften, in der Singmusik annoch immer zurücke bleiben, indem sie den bey uns herrschenden guten und neuern Geschmack vielleicht erst über etliche funfzig Jahre annehmen werden, wenn man von der itzigen und vergangnen Zeit auf die künftige schliessen darf. Denn ist nicht der Geschmack des Hrn. Rameau da, wo er nicht Lullysch seyn will, ungefähr der Geschmack eines Bononcini? Es ist hier von bloßen Arien die Rede. Mann kann noch weiter fragen, warum die Italiäner, bey welchen vordem der Sitz der guten Musik gewissermassen war, und welche in den übrigen Künsten und Wißenschaften annoch vortreflich sind, ob sie gleich vielleicht nicht den Franzosen beykommen, heutiges Tages sich in Ansehung der Musik zu verliehren anfangen. Denn an dem liederlichen Machwerk eines Galluppi, Sarti, Scalabrini, und wie die Herren alle weiter heißen, finden itzo nur diejenigen Leute Geschmack, die keinen Geschmack haben. Zeiget dieses alles nicht, daß es falsch ist, wenn man von der Beschaffenheit einer Kunst in einem Lande auf die Beschaffenheit einer andern Kunst daselbst schließen will?

§. 78.

Ausserhalb Frankreich hat wohl keiner die Sache der Alten, in Ansehung der Tonkunst mehr verfochten, als Isaac Voß und Meibom. Der leztere machte, als er seine sieben griechische Scribenten heraus gab, ein gewaltiges Lärmen, und es war wohl seine Schuld nicht, wenn man nicht die Tetrachorde der Griechen wieder herstellte. Hat er aber nur an einem Orte bewiesen, oder beweisen können, daß die Alten die Harmonie nach ihriger itzigen Beschaffenheit, ausübten? Hätte er den geringsten Anschein dazu gefunden, so würde keiner bereiter gewesen seyn, als er, das musurgorum vulgus, wie er aus kritischer Höflichkeit die Musicos seiner Zeit nennet, davon zu unterrichten, und in dieser Harmonie der Alten gewißlich noch etwas der unsrigen überlegnes zu entdecken. Vielleicht ist es ihm nach der Zeit leyd geworden, in diesem Stücke zuviel gesprochen zu haben, weil seine Feder sich wenig mehr mit der Musik zu thun gemacht, und die großen Entwürfe, die sein schwangrer Kopf alle Augenblicke der Welt ankündigte, nicht zur Wirklichkeit gebracht hat. Man hat indessen für das übrige Verdienst dieses gelehrten Mannes alle mögliche Hochachtung, und die Welt wird ihm beständig wegen seiner vortreflichen Uebersetzung der alten griechischen Tonkünstler, wegen seiner mühsamen Vergleichungen und Ergänzungen, und nützlichen Anmerkungen dazu, verbunden bleiben. Noch ein Werk, welches zum Vortheile der alten Musik in Frankreich herausgekommen, und mit Witz und Anmuth geschrieben ist, führt den Titel: *Dialogue sur la Musique des Anciens*, und ist zu Paris im Jahr 1735. aufs neue gedruckt. Ich hätte bald den Abt Fraguier vergeßen, der aus einer Stelle des Platons den Gebrauch der Harmonie bey den Alten beweisen wollen. Man findet seine Untersuchung dieser Stelle, nach der Uebersetzung der Madame Gottschedinn, im ersten Stücke, II. Band, meiner Beyträge.

§. 79.

Wir kommen auf die Partisanen der neuen Musik, welche behaupten, daß die Alten keine Harmonie gehabt, oder wenigstens nicht nach ihrer itzigen Beschaffenheit, ausgeübt haben. Hieher gehören 1) Amyot, der den Plutarch übersetzet hat. 2) Carl Perrault in seiner Parallèle des Anciens & Modernes en ce qui regarde les arts & les sciences. 3) Claude Perrault, in seinen Anmerkungen zu dem Vitruv, und in seinem *Essai de Physique*, worinnen eine Abhandlung von der Musik der Alten be-

findlich ist. 4) Bürette. Dieser berühmte Kunstrichter hat sich die meiste Mühe unter allen gegeben, uns von der Beschaffenheit der alten Musik zu unterrichten, nachdem 5) Wallis in Engelland schon einen guten Anfang dazu gemacht hatte. 6) Der Pater Bougeant, und 7) der Pater Cerceau.

§. 80.

Mich wundert, daß, da die Anhänger der alten Musik in Ansehung der Harmonie nichts zu gewinnen schienen, sie nicht die Kolbe umkehrten, und aus eben dem Gesichtspuncte, da die Partisanen der neuern Tonkunst, jene für unvollkommen hielten, solche für die allervollkommenste erklärten. „Wozu nutzen die vielen übereinander stehenden Stimmen? Die verhindern es eben, konnten sie sagen, daß die heutige Musik nicht die Wirkungen der alten hervor bringet. In der bloßen Melodie liegen selbige.„ Aber vermuthlich besannen sie sich, daß wir auch Melodie haben; und da uns auch die Rhytmic der Alten bekannt ist, so können wir ja auch die Melodie nach ihrer Art einrichten. Könnte man nicht zur Probe eine Ode aus dem Horaz oder einem andern alten Dichter, auf zweyerley Art, erstlich in dem Geschmack der alten, und hernach in dem Geschmack der neuen Musik componiren, und den Erfolg von beyderley Arten von Compositionen auf die Erfahrung ankommen lassen? Aber man wird sagen, daß unsere Ohren schon verderben, und zu sehr an die Harmonie und die itzige rhytmische Einrichtung gewöhnet sind. Gut. Man nehme Leute, die noch gar keine Musik gehört haben. Es giebt ohne Zweifel dergleichen, und vielleicht finden wir bey selbigen das Gehör, was uns fehlet. Ein andres Mittel, hinter die Wahrheit zu kommen, wäre, einen jungen Menschen, der noch gar nicht unsre Musik gehört hätte, nach den Regeln der alten griechischen Tonkünstler anzuführen, und ihn zu einem gewißen Grade der Geschicklichkeit darinnen zu bringen. Sollte dieser Mensch wohl nachhero, wenn er unsre Art von Musik hören würde, eine Neigung darnach bekommen? Wir würden aus seinem Betragen mit einiger Wahrscheinlichkeit schließen können, ob die alten Griechen, wenn durch einen Zufall ihnen unsre Art von Musik schon hätte bekannt werden können, solche würden angenommen, und die ihrige für unvollkommen dagegen erkläret haben.

§. 81.

Ich hoffe, daß es vielen meiner Leser nicht unangenehm seyn wird, von der Beschaffenheit der alten Musik näher unterrichtet zu werden. Ich werde diesen Unterricht aus den griechischen und lateinischen Scribenten selbst ziehen, und mir dabey zugleich zu Nutze machen, was Meibom, Wallis, Bürette, Glarean, Zarlino, Artusi, und andere davon vorgebracht haben.

§. 82.

In den ganz ersten Zeiten Griechenlands hatte das Wort Musik eine viel weitere Bedeutung, als es nachhero bekommen hat. Was wir heutiges Tages einen Gelehrten oder Studirten nennen, das hieß damahls ein Musicus; und daher kam es unstreitig, daß noch lange nachher, als die Bedeutung dieses Worts schon eingeschränkter war, das Wort *amusos*, oder in der lateinischen Endigung *amusus* blieb, um das zu bezeichnen, was wir einen Ungelehrten oder Unstudirten nennen. Diese weite Bedeutung des Worts Musik, welche bey dem Orpheus einen Philosophen, Dichter und eigentlichen Musicus anzeigte, dauerte etwann bis in die Zeiten Homers, da die Philosophen eine besondere Claße von Gelehrten auszumachen anfiengen, und nur den Dichtern, Tonkünstlern, Schauspielern und Tänzern der Nahme eines Musici blieb. Als in der Folge der Zeit diese Künste zu mehrer Reife gediehen, und man bemerkte, daß eine jede ihren Mann erforderte, um mehr als mittelmäßig darinnen zu werden: So fieng man an, diese Künste unter mehrere Personen zu vertheilen, damit eine jede besonders ausgeübet werden könnte. Noch eine Ursache, warum z. E. das Tanzen vom Singen getrennet ward. „Man bemerkte, sagt Lucian, daß die Bewegung des Tanzes der Athmung des Sängers hinderlich war. Man befand es also für beßer, den einen singen, und den andern tanzen zu laßen.“ Die Bedeutung des Worts Musicus wurde also eingeschränkt, und dieser Nahme blieb nur denjenigen, die sich der Ausübung des Singens und Spielens überließen, währender Zeit die Ausüber der Dicht- und Tanzkunst nach ihrem Gegenstand benennet wurden. Wenn einige Gelehrten behaupten wollen, daß auch in dieser engsten Bedeutung des Worts Musik, diese Kunst bey den Alten von weitläuftigerm Umfang gewesen, als itzo, so irren sie sich. Sie zeigen, daß sie weder wißen, aus was für Theilen die Musik, in diesem engen Verstande, bey den Alten bestanden, noch was für Theile die neuere enthält.

enthält. Keiner unter allen griechischen Scribenten theilet die Musik in mehrere Theile, als Aristides Quinctilianus, und nicht nur alle diese Theile finden, mit gehöriger Anwendung, in der neuern Musik Statt, sondern noch weit mehrere.

§. 83.

Hier ist die Eintheilung des Aristides, der die Musik unterscheidet in die

I) Theoretische
  1. natürliche
    α) arithmetische,
    β) physische,
  2. künstliche
    α) harmonische, oder die Harmonik,
    β) rhytmische, oder Rhytmik,
    γ) metrische, oder Metrik.
II) Practische
  1. in Ansehung der musikalischen und poetischen Ausarbeitung, in die
    α) Melopöie,
    β) Rhytmopöie,
    γ) Poetik,
  2. in Ansehung der musikalischen und poetischen Ausführung und Vorstellung, in die
    α) organische, oder instrumental Musik,
    β) odische, oder vocal Musik,
    γ) hypocritische.

Daß der arithmetische und physische Theil der theoretischen Musik noch zur Zeit zur Musik gehören, wenn sich gleich nicht alle Practiker, entweder aus Bequemlichkeit, oder andern Ursachen, die die Ausübung der Kräfte des Verstandes angehen, damit bekannt machen, davon zeuget eine Menge hievon vorhandner Schriften.

Die Harmonik wird vom Ptolomäus als eine Fertigkeit beschrieben, die Größe der Töne in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe zu empfinden, und beym Euclides heißt sie eine Wißenschaft, die Natur musikalischer Töne zu untersuchen, um solche zur Ausübung anzuwenden. Wir laßen die

die Richtigkeit dieser Erklärungen ununtersuchet, und bemerken nur, daß sie in sieben Theile unterschieden, und darinnen von den Tönen, Intervallen, Systemen, Klanggeschlechten, Mutationen, Tonarten, und der Melopöie gehandelt wird. Wenn die Melopöie allhier zu einem besondern Theile der Harmonik gemacht wird, da sie sonsten einen ganzen Theil für sich alleine macht: so zeiget dieses von eben keiner zu guten Ordnung der Griechen. Doch wir übergehen dieses, und bemerken nur

1. 2) Daß, da wir nicht allein mehrere geschickte Töne zur Musik haben, als die Alten, sondern zugleich die Verhältniße der Intervallen, Dank sey es dem Zarlino, beßer kennen, als jene sie gekannt haben, unsere heutige Lehre hievon von weit größerm Umfange, als bey ihnen ist.

3) Ein Systema wird vom Nikomach als ein Umfang von zweyen und mehrern Intervallen beschrieben, und auf siebenerley Art unterschieden, als

α) in Ansehung der Größe. Ein größer System ist von einem kleinern unterschieden, z. E. der Umfang einer Octave von dem Umfang eines Tritoni. (Dieses versteht sich schon aus der Lehre von den Intervallen. Aber die Griechen lieben die Eintheilungen.)

β) In Ansehung des Generis. Es giebt diatonische, chromatische, und enharmonische Systemen. (Dieses gehört zur Lehre vom Klanggeschlechte. Man siehet hieraus, daß das Wort System eins von den überzähligen Wörtern der Musik ist, die man statt der rechten, zur Veränderung gebraucht. Es geschicht solches auch heutiges Tages mit mehr als einem Worte.)

γ) In Ansehung des Wohl- oder Mislauts. Es giebt consonirende und dißonirende Systemen. (Hier wird System anstatt Intervall gebraucht. Man siehet hieraus, daß die Griechen an drey, vier und mehrern Oerter gelehrt haben, was sie in einem einzigen zusammen faßen sollten.)

δ) In Ansehung der rational- und irrational Verhältniße der Intervallen. (Die Lehre hievon gehört in das Capitel von den Intervallen.)

ε) In Ansehung der stuffenweisen und unterbrochnen Fortschreitung (*ordinati atque præposteri differentia*). Dieses gehört wieder zur Lehre von den Intervallen.



ζ) In Ansehung der verbundnen und unverbunden Tonleitern, oder Tetrachorde. Hievon werden wir bey den Tetrachorden hören. In unsrer Musik ist dieser Unterscheid unnütz. Wir theilen die Töne octavenweise ein.

η) In Ansehung der Octavengattungen. Wir übersetzen auf diese Art den Ausdruck: *differentia immutabilis ac mutabilis*, in welchem Verstande, wie Euclides sagt, die Systeme von einander unterschieden sind, wie *simplicia* und *non-simplicia*, d. i. einfache und doppelte. Die einfachen Systemen sind, worinnen der Gesang nicht mehr als eine Mese berühret; (quae modulatam seriem vni Mese aptatam habent;) die zusammengesetzten Systeme sind, worinnen der Gesang mehr als eine Mese berühret; (quae modulatam seriem duabus, tribus &c. aptatam habent.) Um diese Beschreibungen des Euclides zu verstehen, müßen wir den Aristides zu Hülfe nehmen, welcher sagt: *simplicia* sunt, quae secundum vnum modum exponuntur; *non simplicia*, quae per plurium modorum nexum fiunt, das heißt: einfache sind, die nur eine Tonart berühren; zusammengesetzte sind, die mehr als eine Tonart berühren. Hier ist zu merken, daß das Wort Tonart für Octavengattung, zwo ganz unterschiedne Dinge, wie wir an seinem Orte sehen werden, genommen wird. Wenn wir nun statt Tonart, das Wort Octavengattung brauchen: so ist der Verstand gar leicht einzusehen, und dieser: daß einfache Systemen solche sind, die sich in dem Umfang einer einzigen Octave erhalten, von dem tiefsten Tone an bis zu seiner Mese gerechnet; die folglich nicht mehr als zween Tetrachorde berühren, vom Proslambanomenos A bis zur Octave dieses *a*, welche Mese genennet wird. Sobald der Umfang dieser Octave *A H c d e f g a* also überschritten, und der Gesang bis zur Octave von H c oder d ꝛc. ausgedehnet ward: so entstanden dadurch mehrere, oder zusammengesetzte Systemen. So lange man also, es mogte seyn in was für einer Tonart oder Versetzung es wollte, in der hypodorischen, hypophrygischen, ꝛc. dorischen oder lydischen, u. s. w. den Gesang in dem Umfange einer einzigen Octavengattung erhielte: so lange war dieses System einfach; und sobald man in eine andere Octavengattung auszuweichen, oder zu moduliren, anfieng, sobald entstanden zusammen-

sammengesetzte Systemen. Wenn die Octave des zweyten, dritten oder vierten Tons ꝛc. des erstern Tetrachords alsdenn eine Mese genennet ward: so geschahe solches, nicht deßwegen, weil solche Octaven wirkliche Mesen waren; sondern weil sie in demjenigen Grade der Höhe sich befanden, welche in einer andern Tonart diese Mese einnahm. Jedoch, dieses zu verstehen, muß man erstlich lesen, was wir von den Modis und den Octavengattungen vortragen werden. In unsrer heutigen Lehre von der Tonwechselung wird übrigens dieser Artikel beßer, als bey den Alten, gezeiget.

4) Das Wort **Klanggeschlecht** (genus) an sich wird heutiges Tages eben so gebraucht, als ehemahls. Wie die drey Klanggeschlechte, das diatonische, chromatische und enharmonische beschaffen gewesen, wird in der Folge vorkommen. Weil viele unter unsern heutigen Musicis, bey ihrem rechten Gebrauch der Klanggeschlechte, die rechte Benennung derselben nicht wißen: so will ich ein Paar Worte davon sagen.

α) Das **diatonische Klanggeschlecht** ist, worinnen die Intervalle in ganzen Tönen, und **großen halben Tönen** einander folgen,

z. E. c. d. e. f. g. a. h. c
cis. dis. eis. fis. gis. ais. his. cis
des. es. f. ges. as. b. c. des.
ferner:
a, h, c, d, e, f, g, a
b, c, des, es, f, ges, as, b
und so in andern Tönen.

β) Das **chromatische Klanggeschlecht** ist, worinnen **kleine halbe Töne** auf einander folgen, z. E.

g, gis, oder a, ais,
ges, g, oder es, e,

(Wie werden diejenigen hier zu rechte kommen, die, nach dem alten Schlendrian, oder aus Unwißenheit, b anstatt ais, dis anstatt es ꝛc. sprechen? Sie sind nicht im Stande, jemanden einen deutlichen Begriff von dem Unterscheide des Hauptmerkmahls des diatonischen und chromatischen Klanggeschlechts beyzubringen. Der Hr. **Meizler** merke sich dieses, oder werfe

sich zu keinem Doctor in der Tonkunst auf, weil er sich nur lächerlich macht. Für Janitscharen-Virtuosen könnte seine Einsicht hinlänglich seyn.)

Ein vermischtes diatonisch-chromatisches Geschlecht ist also dasjenige, worinnen die Folge der Intervallen theils mit ganzen, theils mit abwechselnden großen und kleinen halben Tönen geschicht, z. E. in Absicht auf die halben Töne:

h. c. cis. d. dis. e
oder
h, ais, a, gis, g, fis
oder
a. b. h. c. cis. d.

diatonische halbe Töne, oder große halbe Töne sind im ersten Exempel h c; ferner cis d, und endlich dis e; chromatische halbe Töne oder kleine halbe Töne sind c cis, und d dis.

γ) Das enharmonische Geschlecht wird in unserm System, da wir die Octave in zwölf halbe Töne, eintheilen, nicht nach Art der Alten, (die zwischen den beyden Tönen eines halben Tons, einen Viertheilston, wo nicht anbrachten, doch zu berechnen pflegten,) sondern auf eine andere Art hauptsächlich gebraucht. Weil ein jeder halber Ton der Octave bey uns sowohl die Potestatem eines großen, als kleinen halben Tons hat: so verwandeln wir entweder einen kleinen halben Ton in einen großen, oder einen großen halben Ton in einen kleinen, und richten die Ordnung der Harmonie dieser Verwandlung zu Folge ein. Z. E. es kommen die diatonisch halben Töne a gis vor. Wenn man zuförderst dem gis seine Harmonie giebt, die darauf gehört, und alsdenn das gis in ein as verwandelt, und diesem as zu Folge in der Ordnung der Harmonie verfährt: so heißt solches bey uns eine Verwechselung des Geschlechts, oder ein Gebrauch des enharmonischen Klanggeschlechts. Daß diese Art von Ausübung des enharmonischen Geschlechts von ziemlich starker Wirkung in das Ohr und den Verstand ist, wißen alle diejenigen, die den Proceß der Verwechselung verstehen. Indessen fehlt es uns nicht gänzlich an der Ausübung der Enharmonie nach Art der Griechen. Aber wir bringen solche nicht zu Papier. Wir überlaßen es der Einsicht des zur Hervorbringung eines Viertheilstons

tons

tons geschickten Sängers; solchen gelegentlich bey schmerzhaften Ausdrücken rc. anzubringen. Die Griechen haben also so wenig in Ansehung der dreyen Klanggeschlechte etwas voraus, daß wir sie vielmehr bey weitem übertreffen, indem wir, um nur bey den enharmonischen Tönen zu bleiben, solche sowohl in der Harmonie, als Melodie, zu gebrauchen wissen. Nach allem diesen ist die Güte des enharmonischen Geschlechts noch lange nicht erwiesen. Wer von gezwungnen Künsteleyen ein Liebhaber ist, und die Natur von sich stoßen will, wird seine Rechnung dabey finden. Jedennoch ist beständig die eine enharmonische Verwechselung beßer als die andere.

5) Die **Mutation** (metabole), oder **Abwechselung** geschicht nach dem Euclides, auf viererley Art:

α) **In Ansehung des Klanggeschlechts**, wenn man von dem diatonischen zum chromatischen, oder enharmonischen, oder umgekehrt, u. s. w. übergeht. Bey den Alten waren die Compositionen entweder in den diatonischen Tetrachorden ganz allein, als in h. c. d. e. &c. oder in den chromatischen ganz allein, als in h, c, cis, e &c. oder in den enharmonischen ganz allein, als in h, h +, c, e, &c. oder in vermischten Tetrachorden, als in dem diatonisch-chromatischen, als h, c, cis, d, e; oder in dem diatonisch-enharmonischen, als in h, h +, c, d, e; oder in dem chromatisch-enharmonischen, als in h, h +, c, cis, e; oder in dem vermischten diatonisch-chromatisch-enharmonischen, als in h, h +, c, cis, d, e. Itzo wird man einsehen, was eine metabole per genus ist.

β) **In Ansehung des Systems**, wenn man aus einem unverbundnen Tetrachord in ein verbundnes übergeht. Dieses wird aus der Lehre von den Tetrachorden begreiflich werden.

γ) In Ansehung **der Octavengattung**, wenn man aus der dorischen in die lydische Octavengattung übergeht. Dieses heißet bey uns eine Veränderung der Tonart, oder des Modi, und die Alten nennten es zwar auch so; aber sie hätten das Wort **Octavengattnng** gebrauchen sollen, wie aus der Lehre von diesen letztern und den erstern, nemlich den Modis, erhellen wird. Daß es hiemit seine vollkommene Richtigkeit habe, will ich aus dem Euclides selber, der die beyden Wörter **Octavengattung** und **Modus** beständig vermenget, so wie alle übrigen Auctores, erweisen.

Er sagt, daß einige Tonwechselungen durch consonirende, andere durch dißonirende Intervalle geschehen, z. E. jenes, wenn man vom c ins g geht; dieses, wenn man vom c ins d geht; ferner, daß einige Tonwechselungen bequemer als die andern sind. So sind diejenigen bequemer, die mehr Aehnlichkeit unter sich haben, und diejenigen unbequemer, die weniger Aehnlichkeit unter sich haben; ein Exempel vom ersten Falle ist, wenn man aus der lydischen Tonoctave c, d, e, f, g, a, h, c, in die hypophrygische g, a, h, c, d, e, f, g, ausweichet; und ein Exempel vom letztern Falle ist, wenn man aus der lydischen Octave c d e f g a h c, in die myxolydische h c d e f g a h, ausweichet, und so weiter.

δ) In Ansehung der Melopöie, wenn man aus der hohen Schreibart in die niedrige, oder mittlere, oder umgekehrt rc. übergehet.

6) 7) Von den **Tonarten** und der Melopöie wird besonders gehandelt werden.

§. 84.

Die Rhytmik und Rhytmopoie sind so wenig von unsrer heutigen Musik ausgeschloßen, daß sie vielmehr, und auf eine strengere Art, die ihren Grund in der Schönheit der Symmetrie hat, als bey den Alten, ausgeübt werden. Die Metrik ist ein Theil unsrer Vocalmusik, so wie sie es bey den Alten war. Hieher gehört auch die Poetik. Die Melopöie ist die Kunst, Melodien zu erfinden. Dieser Theil wird ohne Zweifel itzo beßer gelehrt, und ausgeübt, als bey den Alten; eben so wie die organische, oder Instrumentalmusik, und die odische oder die Singmusik. Was die hypocritische Musik anlanget, so heist diejenige Kunst, der sie eigentlich untergeordnet ist, *orchesis*, und bey den Römern *saltatio*, und diese Orchesis bestand darinnen, daß sie nicht allein alles lehrte, was die Tanzkunst im eigentlichen Verstande lehret, sondern sie schrieb auch den Schauspielern Regeln vor, wie sie ihre Gebährden und Stellungen einrichten sollten. Wenn nun die hypocritische Musik eigentlich die Gebährden eines Schauspielers angeht, und diese Gebährdenkunst so gar von den Alten, so wie ein Gesang, notiret, und dem declamirenden Schauspieler vorgelegt ward: so müßen wir zwar gestehen, daß keinem Opersänger heutiges Tages seine

Action

Action in Absicht auf diese Gebährden, d. i. auf die Bewegungen des Körpers, vorgeschrieben wird. Aber die Gebährdenkunst ist darum nicht auf unsern Theatern verlohren gegangen, indem man diese Action einem jeden selber überläßt, weil man glaubt, daß er in die Person überhaupt, die er spielet, und besonders in die Arie oder das Recitativ selbst, das er singet, Einsicht genung haben muß, um die dazu gehörige Action zu erfinden. Wenn unsre Sänger in dieser Action nicht alle gleich geschickt sind: so ist, ohne die Wahrscheinlichkeit zu verletzen, sehr glaublich, daß unter den Alten auch der eine Schauspieler sich vor dem andern in seiner auswendig gelernten Action wird unterschieden haben, so wie unter denjenigen, die ein musikalisches Stück mit einerley Manieren spielen, der eine solche allezeit mit mehrerer Leichtigkeit als der andere hervorbringen wird, nach der Beschaffenheit der Finger eines jeden. (Wir haben z. E. Clavieristen, die die Stücke unsers Herrn Bachs in dem Geschmack, als selbiger es verlanget, nicht im Stande sind zu spielen, weil ihre Fingern zu plump sind, die von diesem Meister bemerkte Manieren mit der gehörigen Leichtigkeit herauszubringen. Hierwider wäre nichts einzuwenden, wenn diese Leute nur nicht alsdenn den Geschmack der bachischen Sachen mit den elenden Manieren, die ihnen ihr roher ungebildter Geschmack eingiebt, verhunzen wollten. Sie könnten ja lieber etwas anders spielen, wenn sie ja von den Regeln der Kunst, und einem Genie zur Musik verlaßen sind, um sich für ihre eigne Hände etwas setzen zu können, so wie es von andern Practicis geschicht.) Daß die Alten übrigens auch aus freyem Geiste agirt, ohne sich einer vorgeschriebnen Action zu bedienen, siehet man aus dem Wettstreite des Cicero mit dem Roscius. Ein jeder bediente sich seiner Kunst, Roscius der Gebährden, und Cicero der Rede. Jener suchte bloß mit seinen Gebährden dasjenige auszudrücken, was dieser mit Wörtern that. Wenn hierauf einer den andern beurtheilet hatte: so veränderte Cicero die Worte, oder den Schwung seiner Rede, ohne dadurch den Verstand der Rede zu ändern; und Roscius mußte hernach diesen Verstand durch veränderte Gebährden ausdrücken, ohne durch diese Veränderung den Inhalt dieses stummen Spieles zu ändern. Wir wollen bey dieser Gelegenheit von der vertheilten Declamation und Action der alten Römer ein Wor sagen. Selbige bestand darinnen, daß indem ein Schauspieler die Rolle recitirte, der andre die Gebährden dazu machte. Die Gelegenheit hiezu gab ein berühmter Dichter, Nahmens Livius Andronicus, welcher im fünfhun-

dert vierzehnten Jahr nach der Erbauung Roms, und also im Jahre der Welt 3712. nach Rom kam, ohngefähr hundert und drey und zwanzig Jahre nach der Zeit, da die ordentlichen scenischen Vorstellungen in Rom ihren Anfang genommen hatten. Dieser Livius Andronicus, der das erste regelmäßige Stück aufs Theater brachte, spielte in einem seiner Stücke selbst mit. Es war damahls gebräuchlich, daß die dramatischen Dichter, das Theater selbst bestiegen, und daselbst eine Person vorstellten. Das Volk, welches sich die Freiheit nahm, diejenigen Stellen, welche ihm gefielen, wiederhohlen zu lassen, schrie so oft *bis*, oder noch einmahl, daß Andronicus von so vielen Wiederhohlungen heischer ward. Da es ihm nicht möglich war, länger zu declamiren: so bat er sich von dem Volke die Erlaubniß aus, daß jemand anders seine Stelle im Recitiren vertreten dürfte. Während der Zeit, daß dieser recitirte, machte Andronicus eben die Gebährden, welche er zuvor gemacht hatte, als er noch selbst declamirte. Man bemerkte so gleich, daß seine Action weit lebhafter als zuvor war, weil er alle seine Kräfte anstreckte, die nöthigen Gebährden desto glücklicher zu machen; und da dieser Proceß den Beyfall des Volks erhielte: so geschahe es daher, daß man öfters eben dieselbe Rolle unter zwo Personen vertheilte. Da die eine beßer recitiren, und die andre beßer agiren konnte: so war diese Vertheilung nicht so abgeschmackt. Wir kommen, nach dieser kleinen Ausschweifung, auf die Lehre von der Beschaffenheit der alten Musik.

§. 85.

Die **Töne** werden zuförderst vom ältern **Bacchius** in **singende** und **sprechende** eingetheilet. **Singende** (emmeleis) sind, deren Ausdehnung sich bestimmen läßet. Dieser bedienen sich die Tonkünstler. **Sprechende** (pezoi, oder latein. pedestres) sind, deren Ausdehnung sich nicht bestimmen läßet. Dieser bedienen sich die Redner. **Aristides**, und sein Epitomator, **Martianus Capella**, welche die leztern Töne stetige Töne, (sonos continuos,) und die erstern **unstetige** (sonos discretos) nennen, setzen zwischen beyde eine **Mittelgattung von Tönen**, die von beyden etwas an sich hat, und in welcher man ein **Gedicht recitirt**. Von den stetigen Tönen sagt **Nikomachus**, daß keiner von ihnen gegen einen singenden Ton consonirt.

§. 85.

Bevor wir die übrigen Eintheilungen der Töne erklären, wollen wir sehen, wie vieler singenden Töne sich die Alten in ihrer Musik bedient haben. Daß sie im Anfange sehr wenige gehabt haben müßen, ist wahrscheinlich, und alle Scribenten sagen es. Um die Anzahl und Größe derselben ist man aber so wenig einig, als über die Nahmen derjenigen, die dieselben nach und nach vermehret haben. Daß man auch nicht gleich im Anfange solche Art besayteter Instrumente gehabt haben müße, wo man durch das Aufsetzen der Finger eine Sayte verkürzen, und also aus einer Sayte mehr als einen Ton ziehen können, ist daraus klar, weil das Wort Sayte beständig für Ton gebraucht wird. Die Flöte wird auch vermuthlich über drey oder vier Löcher nicht gehabt haben, und nur nach dem Maaße, als die besayteten Instrumente mit Tönen vermehret worden, mit mehrern Löchern versehen worden seyn. Man siehet dieses daraus, weil die musikalischen Töne beständig nach der Anzahl der Sayten abgezählet worden sind. Es hatte aber die Lyre des Mercurius (§. 8.) nur anfänglich vier Sayten, welche, wie Boethius erzählt, dergestalt gespannet waren, daß die erste mit der zweyten, und die dritte mit der vierten eine Quarte; die erste mit der dritten, und die zweyte mit der vierten eine Quinte; die beyden mittelsten eine Secunde, und die beyden äußersten eine Octav unter sich machten. Man sehe folgendes Schema, welches wir, der Deutlichkeit wegen, mit den Nahmen unsrer Töne vorstellen:

e höchste Sayte.
h } die beyden mittlere Sayten.
a }
e die tiesste Sayte.

Diodorus von Sicilien vergleichet dieses System des Merkurs mit den vier Jahrszeiten. Er mag die Vergleichung verantworten. Wie Merkur, von deßen anderweitigen Einsicht in die arithmetische Musik keine Zeugniße beygebracht werden, so gleich sprungweise auf diese künstliche harmonisch-arithmetische Eintheilung der Octave gekommen, davon finde ich keine zuverläßige Nachricht. Wir brauchen dem Boethius nicht mehr als das Zeugniß eines ältern Scribenten, des Nikomachus aus Gerasa, entgegen zu setzen, welcher uns mit Umständen berichtet, daß bis zur Zeit

Pythagoras noch keine Quinte in dem System des Merkurs verhanden gewesen. Die Vermuthung andrer Auctoren ist sehr wahrscheinlich, daß die Spannung der Lyre nicht anders, als wie die Folge von folgenden vier Tönen e, f, g, a, oder h, c, d, e, beschaffen gewesen ist, und dieses um desto mehr, weil sie just eine Folge von Tönen, nach der Ordnung einer griechischen Tonleiter, enthalten. Zu dieser Lyre soll **Chorôbus** die fünfte Sante; **Hyagnis** die sechste; **Terpander** die siebente; **Simonides** oder **Lykaon** die achte; **Profrastus Periota** die neunte; **Estiachus Colofonius** die zehnte, und **Timotheus** die eilfte hinzu gethan haben. Endlich kam man bis zu funfzehn, und bey diesen blieb man, in einem gewißen Verstande, stehen, wie wir in der Folge hören werden.

§. 87.

Ich habe schon oben meine Gedanken, wegen der Varianten in Ansehung der Vermehrer der Lyre gesagt. Soviel ist gewiß, daß **Pythagoras** selbige mit nicht mehr als sieben Santen empfieng, und diese waren, nach der Ordnung **Terpanders**, woferne sich solche nicht schon vom **Amphion** herschreibt, folgende **zwo verbundne Tonleitern**, die wir mit ihren Nahmen und ihrem Werthe, nach der Ordnung unserer Intervallen betrachtet, hersetzen:

7. Nete	—	e	Die höhere Tonleiter, welche aus dem Umfang einer Quinte bestand.
6. Paranete	—	d	
5. Paramese	—	c	
4. Mese	—	a	
3. Lichanos	—	g	Die tiefere Tonleiter, welche aus dem Umfang einer Quarte bestand.
2. Parypate	—	f	
1. Hypate	—	e	

Wir müßen itzo merken, daß eine Tonleiter von den Griechen ein **Tetrachord** oder **Viersayter** genennet ward, weil eine Tonleiter nicht mehr als vier Santen oder Töne enthielte. Wenn zwey solcher Tetrachorde aufeinander folgten, so hiengen sie entweder durch einen gewißen mittlern Ton, der der höchste des tiefern, und der tiefste Ton des höhern Tetrachords war, zusammen; diese hießen **verbundne Tetrachorde**, tetrachorda coniuncta: oder sie hiengen nicht einander zusammen, indem zwischen beyden der Raum von einem Tone gelaßen ward; diese hießen **unverbundene Tetrachorde**, tetrachor-

tetrachorda disiuncta. Ein Exempel von zwey verbundnen Tetrachorden ist das vorige Heptachordum, oder der Siebensayter des Terpanders.

§. 88.

Pythagoras wars, sagt Nikomach, der unter allen zuerst zwischen Mesen und Paramesen einen achten Ton einschob, der von Mesen einen ganzen, und von Paramesen einen halben Ton abstand. Dieser neue Ton wurde Paramese, die vorige Paramese aber Trite genennet. Dieser Umfang von acht Tönen wurde die pythagorische Lyre, oder das *Octochordum Pythagoræ*, (der Achtsayter des Pythagoras) genennet, und bildete folgende zwey unverbundne Tetrachorde:

Das oberste Tetrachord.	8. Nete	— — e	
	7. Paranete	— — d	
	6. Trite	— — c	
	5. Paramese	— — h	
	4. Mese	— — a	das unterste Tetrachord.
	3. Lichanos oder Hyperpate	— g	
	2. Parypate	— — f	
	1. Hypate	— — e	

Man kann nach diesem wohl die achte Sayte nicht dem Lykaon oder dem Simonides, obwohl vielleicht die neunte; und hernach dem Profrastus Periota die zehnte; dem Estiachus Colosonius die eilfte; und dem Timotheus die zwölfte, zuschreiben.

§. 89.

Man meint, daß man vor den Zeiten des Pythagoras die musikalischen Töne mit den grammatischen Accenten bemerket hat; dieser aber hat zuerst die Buchstaben des Alphabets dazu gebraucht, und sind diese Noten der Musik pythagorische Buchstaben genennet worden, wie Aristides meldet. Wir werden hievon in dem Artikel von der Melopöie hören, und bemerken nur hier, daß die, nach der Zeit des Pythagoras, anwachsende Zahl der Sayten neue Nahmen erfoderte. Da auch diese neuen Töne, nach dem Muster der beyden ältern Tetrachorden, beständig hinzugefügt, und die daher entstehenden neuen Tetrachorde bald mit den vorigen verbunden wurden, bald nicht; die neuern Tetrachorde aber zuförderst unten angesetzet

 wurden:

wurden: so kamen dadurch folgende zwey Systeme, und zwar das eine von zehn, und das andere von eilf Tönen zum Vorschein:

Erstes System.

11. Nete diezeugmenon,	e	3tes Tetrach.
10. Paranete diezeugmenon,	d	
9. Trite diezeugmenon,	c	
8. Paramese,	h	
7. Mese,	a	2tes Tetrach.
6. Lichanos meson,	g	
5. Parypate meson,	f	
4. Hypate meson,	e	1tes Tetr.
3. Lichanos hypaton,	d	
2. Parypate hypaton,	c	
1. Hypate hypaton,	H	

Zweytes System.

10. Nete synemmenon,	d	3tes Tetrach.
9. Paranete synemmenon,	c	
8. Trite synemmenon,	b	
7. Mese,	a	
6. Lichanos meson,	g	2tes Tetr.
5. Parypate meson,	f	
4. Hypate meson,	e	1tes Tetrach.
3. Lichanos hypaton,	d	
2. Parypate hypaton,	c	
1. Hypate hypaton,	H	

Beyde Systeme sind darinnen von einander unterschieden, wie man siehet, daß in dem zweyten alle drey Tetrachorde verbunden sind, in dem ersten aber nur die beyden tiefern. Wenn vermittelst des ersten Systems, die Musik mit drey tiefern Tönen allein vermehrt ward, so ward vermittelst des zweyten so gar ein neuer Ton in dem höhern Tetrachord eingeführt, jedoch ein andrer dafür weggelaßen; und da wegen der Zusammenhängung der beyden obersten Tetrachorden, auch ein Ton in der Höhe wegbleiben mußte: so ward die Bedeutung der Nahmen, diesem zu Folge, in dem höhern Tetrachorde des zweyten Systems, verändert. Diese Veränderung ward dergestalt unternommen, daß, weil die Folge der Töne des dritten Tetrachords in beyden Systemen, in Ansehung der Proportion, einander ähnlich war, man zwar einerley Wörter beybehielte, solche aber, durch den Zusatz der Wörter diezeugmenon, (unverbunden) und synemmenon, (verbunden) von einander unterschied, und dergestalt auf die Töne applicirte, wie man in Vergleichung des dritten Tetrachords aus dem erstern System mit dem zweyten, sehen kann.

§. 90.

Was man bisher in der Tiefe versucht hatte, geschahe nunmehr in der Höhe. Zu dem erstern System ward ein verbundnes, zu dem zweyten ein

ein unverbundnes Tetrachord aufwärts hinzugefüget, und damit die Sayte Mese zu beyden Extremitäten eine Octave hätte, so ward annoch unten ein tiefer Ton, mit der Benennung Proslambanomenos, außerhalb dem ersten Tetrachord, angehänget. Solchergestalt bestanden beyde Systemen nunmehr, wiewohl auf verschiedne Art, aus funfzehn Tönen, als:

Das erste System.		Das zweyte System.	
15. Nete hyperbolaeon,	a	15. Nete hyperbolæon,	a
14. Paranete hyperbolæon,	g	14. Paranete hyperbolæon,	g
13. Trite hyperbolæon,	f	13. Trite hyperbolæon,	f
12. Nete diezeugmenon,	e	12. Nete diezeugmenon,	e
11. Paranete diezeugmenon,	d	11. Nete synemmenon,	d
10. Trite diezeugmenon,	c	10. Paranete synemmenon,	c
9. Paramese,	h	9. Trite synemmenon,	b
8. Mese,	a	8. Mese,	a
7. Lichanos meson,	g	7. Lichanos meson,	g
6. Parypate meson,	f	6. Parypate meson,	f
5. Hypate meson,	e	5. Hypate meson,	e
4. Lichanos hypaton,	d	4. Lichanos hypaton,	d
3. Parypate hypaton,	c	3. Parypate hypaton,	c
2. Hypate hypaton,	H	2. Hypate hypaton,	H
1. Proslambanomenos,	A	1. Proslambanomenos.	A.

Beyde Systemen, die man in Vergleichung der vorhergehenden beyden mit zehn und eilf Tönen, die größern, so wie die andern die kleinern Systeme nennte, machen, in Ansehung der verschiednen Töne, nicht mehr als ein einzigs System von sechzehn Tönen im Grunde aus. Nichts destoweniger wurden solche von den Griechen für achtzehn gezählet, und dieses geschahe, wann sie die beyden größern Systeme, auf folgende Art in fünf Tetrachorde eintheilten, und in das von ihnen so genannte größte oder unveränderliche System brachten. Ich will daßelbe zugleich mit den beym Martianus Capella befindlichen, und bey den Römern üblichen lateinischen Nahmen, herschreiben:

Das größte System.

18.	Nete hyperbolæon,	*Vltima excellentium,*	a	
17.	Paranete hyperbolæon, oder hyperbolæon diatonos,	*Excellentium extenta,*	g	5 Tetrach.
16.	Trite hyperbolæon,	*Tertia excellentium,*	f	
15.	Nete diezeugmenon,	*Vltima diuisarum,*	e	
14.	Paranete diezeugmenon, oder diezeugmenon diatonos,	*Diuisarum extenta,*	d	4 Tetrach.
13.	Trite diezeugmenon,	*Tertia diuisarum,*	c	
12.	Paramese,	*Prope media,*	h	
11.	Nete synemmenon,	*Vltima coniunctarum,*	d	
10.	Paranete synemmenon, oder synemmenon diatonos,	*Coniunctarum extenta,*	c	3 Tetrach.
9.	Trite synemmenon,	*Tertia coniunctarum,*	b	
8.	Mese,	*Media,*	a	
7.	Lichanos meson, oder Meson diatonos,	*Mediarum extenta,*	g	2 Tetrach.
6.	Parypate meson,	*Subprincipalis mediarum,*	f	
5.	Hypate meson,	*Principalis mediarum,*	e	
4.	Lichanos hypaton, oder hypaton diatonos,	*Principalium extenta,*	d	1 Tetrach.
3.	Parypate hypaton,	*Subprincipalis principalium*	c	
2.	Hypate hypaton,	*Principalis principalium,*	H	
1.	Proslambanomenos,	*Adsumta* l. *adquisita,*	A	

Das erste Tetrachord wurde Tetrachordum Hypaton oder principalium; das zweyte Tetrachordum meson oder mediarum; das dritte Tetr. synemmenon, oder coniunctarum; das vierte Tetr. diezeugmenon, oder diuisarum; und das fünfte Tetr. hyperbolæon, oder excellentium genennet.

§. 91.

Nachdem wir die Eintheilung der musikalischen Töne nach Tetrachorden gesehen, so müßen wir auch die nach Pentachorden (nach den Fünfsaytern) kennen lernen. Diese Eintheilung wurde gemacht, damit der außerhalb den Tetrachorden angenommene Ton Proslambanomenos, auch, in einer gewißen Ordnung, ins System der Töne getragen werden könnte. So viel man Tetrachorden hatte, nemlich fünf, so viel sezte man auch Pentachorde, wovon

Das erste gieng von dem Tone Proslambanomenos bis zu Hypate Meson, d. i. von A bis e.

Das zweyte gieng von Lichanes hypaton bis zur Mese, d. i. von d bis a.

Das dritte gieng von Lichanes meson bis zu Nete synemmenon, d. i. von g bis $\bar{d}$.

Das vierte gieng von Mese bis zu Nete diezeugmenon, d. i. von a bis $\bar{e}$.

Das fünfte gieng von Paranete diezeugmenon bis zu Nete hyperboläon, d. i. von $\bar{d}$ bis $\bar{a}$.

Diese beyde relativische Arten, die Töne einzutheilen und abzuzählen, blieben bis zur Zeit **Guidons aus Arezzo**, welcher die Tonleitern **hexachordenweise** zu vertheilen anfieng, bis man endlich noch eine Veränderung vornahm, und die Töne **octochordenweise**, d. i. nach **Octaven** vertheilte, eine Manier, nach welcher wir heutiges Tages verfahren, und welche, so lange man nach vernünftigen Regeln verfähret, keiner andern Platz machen wird.

Die Eintheilung der Töne eines Tetrachords nach gewißen Regeln, heißt ein **Klanggeschlecht**, *(genus)*, und wenn die vier Töne eines Tetrachords, auf vorher beschriebne Art, dergestallt hintereinander folgen, daß die beyden ersten, von unten nach oben gerechnet, einen halben Ton machen; der zweyte und dritte einen ganzen Ton, und der dritte und vierte wieder einen ganzen Ton: so heißt man eine solche Eintheilung der Töne ein **diatonisches Klanggeschlecht**, z. E.

a , Mese.
g , Lichanos Meson.
f , Parypate Meson.
e , Hypate Meson.

Dieses Klanggeschlecht hat, wie Aristides artig sagt, den **Merkurius**, oder die Natur selbst zum Urheber. Als aber die Tonkünstler in der Folge der Zeit sich nicht mit diesen ganzen, und halben Tönen begnügten, sondern bey der Verbindung der beyden Systeme, die beyden Töne **Trite Synemmenon** und **Paramese**, unmittelbar hintereinander zu gebrauchen anfiengen: so gab dieses bey weiterm Nachdenken, Gelegenheit, in jedem Tetrachord zwischen den zweyten und dritten Ton einen halben Ton einzuschieben. Dadurch entstand ein zweytes Klanggeschlecht, welches das **chromatische** genennet ward von **Chroma**, die Farbe. So wie das eine **Farbe** genen-

net

net wird; was zwischen dem schwarzen und weißen ist, sagt Capella, so wird auch der halbe Ton, wovon allhier die Rede ist, *Chroma*, oder *Color*, das ist, Farbe genennet. Man sehe folgendes Schema eines solchen chromatischen Klanggeschlechts, worinnen man, nach der Regel der Alten allezeit den dritten Ton des diatonischen Geschlechts, um dem neuen Tone Platz zu machen, und die Zahl des Tetrachords nicht zu überschreiten, weggelaßen hat:

18.	a	Nete hyperbolæon.
17.	ges (fis)	*Paranete hyperbolæon chromatice.*
16.	f	Trite hyperbolaeon.
15.	e	Nete diezeugmenon.
14.	des (cis)	*Paranete diezeugmenon chromatice.*
13.	c	Trite diezeugmenon,
12.	h	Paramese
11.	d	Nete synemmenon.
10.	ces (h)	*Paranete synemmenon chromatice.*
9.	b	Trite synemmenon.
8.	a	Mese,
7.	ges (fis)	(ges) *Lichanos meson chromatice.*
6.	f	Parypate meson.
5.	e	Hypate meson.
4.	des (cis)	*Lichanos hypaton chromatice.*
3.	c	Parypate hypaton
2.	H.	Hypate hypaton.
1.	A.	Proslambanomenos.

Wenn man diese vier neuen Töne zu den sechzehn diatonischen Tönen hinzu thut: so haben die Alten nunmehro zwanzig Töne in ihrer Gewalt. Weil sie aber durch ihre Art zu zählen, aus sechzehn Tönen ihrer achtzehn machen, wie wir oben gesehen haben, und den unter dem Nahmen *Paramese* schon vorhandnen Ton, unter der veränderten Benennung *Paranete synemmenon chromatice* allhier noch einmahl in Rechnung bringen: so kömmt es daher, daß die Griechen nunmehr schon drey und zwanzig Töne zählen.

§. 92.

So wie, vermittelst des vorhergehenden Chromatis, der erste ganze Ton eines jeden Tetrachords in zween halbe Töne eingetheilet war: so hätte

hätte man nun auch den zweyten ganzen Ton in zween halbe Töne unterscheiden sollen. Es war den Tonkünstlern wenigstens sehr bekannt, wie wir aus der Einrichtung ihrer Tonarten sehen werden, daß zwischen diesem ganzen Tone annoch ein halber Ton anzubringen wäre. Allein anstatt deßen fielen sie auf das thörichte Vornehmen, den vor den beyden ganzen Tönen vorhergehenden halben Ton in zween **Viertheilstöne** zu unterscheiden. Die daraus entstehende Folge von Tönen wurde das **enharmonische Klanggeschlecht** genennet. Es bestand selbiges in jedem Tetrachord aus zween Viertheilstönen und dem Intervalle einer großen Terz, wie man aus folgender Vorstellung siehet. Die verschiednen Gattungen der drey Klanggeschlechter versparen wir bis auf den arithmetischen Theil der Musik.

18.	a.	Nete hyperbolæon
17.	f.	*Paranete hyperbolæon enarmonios.*
16.	e ✠.	Trite hyperbolæon (enharmonisch fes)
15.	e.	Nete diezeugmenon

Wir bemerken den **eigentlichen enharmonischen** Ton mit dem Zeichen ✠.

14.	c.	*Paranete diezeugmenon enarmonios.*
13.	h ✠.	Trite diezeugmenon, (enharmonisch ces)
12.	h.	Paramese
11.	d.	Nete synemmenon.
10.	b.	*Paranete synemmenon enarmonios.*
9.	a ✠.	Trite synemmenon. (enharmonisch bes)
8.	a.	Mese.
7.	f.	*Lichanos meson enarmonios.*
6.	e ✠.	Parypate meson, (enharmonisch fes)
5.	e.	Hypate meson.
4.	c.	*Lichanos hypaton enarmonios.*
3.	H ✠.	Parypate hypaton, (enharmonisch ces).
2.	H.	Hypate hypaton.
1.	A.	Proslambanomenos.

Wenn wir diese fünf neuen Töne zu den vorigen zwanzig hinzuthun: so haben die Griechen anitzo, in dem Umfange ihrer beyden Octaven, nach unsrer Art zu reden, **fünf und zwanzig** Töne überhaupt, ob sie selbige gleich,

wegen ihrer vorhin erklärten Art zu zählen, für acht und zwanzig rechnen. Sonst ist noch zu merken, daß die beyden letzten Klanggeschlechter, das chromatische und enharmonische, unter dem Hauptnahmen der dichten Klanggeschlechter (generum spissorum oder densorum) pflegen begriffen zu werden; und zwar heißet das chromatische das dichte, und das enharmonische das dichteste Geschlecht. Das diatonische wird im Gegensatze das weite Klanggeschlecht (genus rarum) genennet.

§. 93.

Die Töne dieser Geschlechter werden in Absicht auf ihren Stand innerhalb den Tetrachorden eingetheilet in unbewegliche, und bewegliche.

a) Unbewegliche, stehende oder feste Töne sind, welche in allen dreyen Klanggeschlechten ihren Ort unveränderlich behaupten, und sind zweyerley Gattung, entweder

barypycni, oder apycni;

d. i. diejenigen, die in der ersten Region der dichten Klanggeschlechter (generum spissorum) stehen. Region bedeutet so viel als Stuffe, nach unsrer Art zu reden. So werden diese Töne von den Griechen definirt, da sie gleichwohl selbige als solche Töne richtiger beschrieben hätten, die in jedem Tetrachord die ersten sind, weil sie nemlich sowohl dem weiten, als den dichten Klanggeschlechtern gemeinschaftlich angehören. Diese Töne sind übrigens:

5. Nete diezeugmenon,
4. Paramese,
3. Mese,
2. Hypate meson,
1. Hypate hypaton.

d. i. diejenigen, die mit den, die dichten Klanggeschlechter characterisirenden Tönen, in keiner Verbindung stehen, als:

Nete hyperboläon,
Nete synemmenon,
Proslambanomenos.

b) Be-

β) Bewegliche Töne sind, welche in der Mitte der unbeweglichen Töne ihren Platz haben, und sind entweder

Mesopycni, d. i. diejenigen, die, in dem dichtesten Klanggeschlechte, in der Mitte des getheilten halben Tons stehen, und sind folgende fünf:

5. Trite hyperbol.
4. Trite diezeugm.
3. Trite synemmen.
2. Parypate meson,
1. Parypate hypat.

oder Oxypycni, d. i. diejenigen, die in der letzten Region des getheilten halben Tons, in dem dichtesten Klanggeschlechte; aber in der Mitte des getheilten ganzen Tons in dem chromatischen Klanggeschlechte stehen, und sind

5. Paran. hyperb.
4. Par. diezeugmen.
3. Par. synemmen.
2. Lich. meson.
1. Lich. hypaton.

oder Diatoni. d. i. diejenigen, die im diatonischen Geschlecht in der vorletzten Region stehen, und sind folgende fünf:

1. Par. hyperbol.
2. Par. diezeugm.
3. Par. synemmen.
4. Lich. meson.
5. Lich. hyberbol.

§. 94.

Ueber die verkehrte Benennung der Töne im enharmonischen Geschlechte muß man sich billig wundern, indem die Griechen darinnen gerade der im chromatischen Geschlecht beobachteten Regel entgegen handeln. Wenn hier ein ganzer Ton in zween halbe Töne getheilet, und also zwischen die beyden Enden des ganzen Tons ein mittler Ton eingeschoben wird, so nennen sie diesen mittlern Ton nach dem obersten Ende des ganzen Tons; z. E. wenn zwischen f und g, oder zwischen Trite hyperboläon und Paranete hyperboläon ein halber Ton eingeschoben wird, so nennen sie selbigen nach Paranete, als nach dem obersten Ende des ganzen Tons f - g, welches eben so viel ist, als wenn wir den halben Ton zwischen f - g, nach dem g benennen, das ist, aus dem g ein ges machen.

Hierinnen verfahren die Griechen auch Recht, ob sie diesen mittlern Ton auch gleich nach Trite hätten benennen können, welches alsdenn so viel gewesen seyn würde, als wenn wir den halben Ton zwischen f und g, ein fis nennen. Aber hievon wollen wir hernach reden. Wir bemerken nur allhier, daß die Griechen bey Benennung des aus der Theilung des halben

Tons entspringenden Viertheilstons, z. E. des zwischen h und c, oder zwischen hypate und parypate, befindlichen Viertheilstons, ebenfals die vorige Regel hätten gebrauchen, und denselben parypate enarmonios benennen sollen, anstatt die Benennung dazu von einem ganz fremden Tone, nemlich vom lichanos herzunehmen, ein Umstand, der von so vieler Unrichtigkeit zeuget, als er in der Lehrart Verwirrung anrichtet. Das *in tenui labor* kann mit Recht auf die Vervielfältigung der Dinge ohne Noth, auf die theils falsche, theils überhäufte Benennungen, und die musikalische Noten der Griechen appliciret werden, wie man noch weiter in der Folge bemerken wird. Um übrigens die enharmonischen Töne der Griechen, auf eine, der ihrigen ähnliche, Art auszudrücken, haben wir in dem ganzen System der heutigen Musik kein rechtes Wort. Denn die Zeichen c +, h +, u. s. w. sind nichts weniger, als accurat. Ich habe aber zu dem Ende den Zusatz gemacht: enharmonisch *fes*, enharmonisch *ces &c.* und mit dieser Umschreibung laßen sich diese Töne einigermaßen geben, wenn man von dem eigentlichen heutigen Begriffe der Wörter fes, ces, u. s w. nach welchem sie einen halben Ton anzeigen, einen Augenblick abstrahiren will. Denn daß die enharmonischen Töne der Griechen, da sie aus der Erniedrigung eines höhern Tons entspringen, mit einem solchen Worte, das bey uns eine Erniedrigung anzeigt, ausgedrückt werden müssen, wird keiner läugnen, als der die Wörter fis und ges, ces und des, zu vermischen gewohnt ist. Daß sie aber aus der Erniedrigung eines höhern Tons entspringen, ist leichte zu sehen, wenn man den Ton *Trite hyperbolæon* im enharmonischen Geschlechte, welchen wir enharmonisch *fes* nennen, mit *Trite hyperbolæon* aus dem diatonischen Geschlecht, und auf gleiche Art die Töne trite diezeugmenon, trite synemmenon, parypate meson, und parypate hypaton, aus beyden Geschlechtern vergleicht.

§. 95.

Wenn wir oben bey Erklärung des chromatischen Geschlechts uns der doppelten Benennung, fis — ges, cis — des, u. s. w. bedienet haben: so ist solches deßwegen geschehen, weil ohne die erstere Benennung in *is* nicht alle das was man chromatisch heißet, darinnen gefunden haben würden, die letztere Benennung in *es* aber die rechte ist, die dem chromatischen Geschlecht der Griechen zukömmt. Wir nennen heutiges Tages nur diejenige Folge von halben Tönen chromatisch, welche mit abwechselnden großen und

kleinen

kleinen halben Tönen geschicht, z. E. c — f — fis — g — gis — a. Ist nur ein einziger halber Ton vorhanden, so muß derselbe klein seyn, wenn die Fortschreitung chromatisch heißen soll; ist er groß, so ist die Fortschreitung diatonisch; z. E. f — fis ist chromatisch. Hingegen ist f — ges diatonisch. Indessen hat es den Griechen auch an der chromatischen Fortschreitung nach heutiger Art, nicht gefehlet. Aber wenn sie sich derselben bedienen wollten, so mußten sie die diatonischen Tetrachorde mit den chromatischen verbinden, und also ein diatonisch-chromatisch Pentachord formiren. Denn folgende vier Töne aus ihrem chromatischen Tetrachord:

Nete diezeugmenon,
Paranete diezeugmenon chromatice
Trite diezeugmenon und
Paramese,

enthalten nichts weniger als einen chromatischen Fortgang. Sie sagen das, was bey uns folgende Töne sagen:

e — des — c — h.

Der Ton Paranete diezeugmenon ist nemlich, wie man aus dem diatonischen Geschlechte weiß, soviel als d. Nun wird dieser Ton durch den Beysatz von chromatice um einen halben Ton erniedrigt. Folglich erhält er den Wehrt von *des*, aber nicht von *cis*. Sollte aber dieser Fortgang nach unsrer Art chromatisch seyn: so müßte er dieses *cis* haben, nemlich:

e — cis — c — h

Gleichwohl ist dieser Ton Paranete diezeugmenon chromatice ein würklicher chromatischer Ton; aber in Absicht auf den Ton, wovon er seinen Nahmen entlehnet, nemlich von Paranete diezeugmenon diatonos, und in Gesellschaft mit selbigem kann er nach heutiger Art gebraucht werden, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

½				
f	d	des	c	
Trite hyperbolæon	Paran. diezeugm. diat.	Paran. diezeugm. chrom.	Trite diezeugm.	Man sehe in den Tabellen Fig. 37.
a	b	e	f	(Baß nach unsrer Art.)

Nach dieser chromatischen Folge im Absteigen, sehe man folgende im Aufsteigen:

½						
c	des	d	d	f	e	
Trite diezeugmenon.	Paran. diezeugm. chrom.	Paran. diezeugm. diat.	Paran. diezeugm. diat.	Trite hyperbolaeon.	Nete diezeugmenon.	Man sehe in den Tabellen Fig. 38.
f	b	as	g	g	c	(Baß nach unsrer Art.)

Wer siehet nicht, daß die Griechen das chromatische Geschlecht nach unsrer heutigen Art gebrauchen konnten; daß aber, wenn sie selbiges thun wollten, sie das diatonische Geschlecht damit verbinden mußten? Sie haben auch solches in der That gethan, und nicht allein das diatonische und chromatische, sondern auch das diatonische und enharmonische; ferner das chromatische und enharmonische, und endlich alle drey Genera, das diatonische, chromati-

sche

sche und enharmonische, zusammen vermischet. Wie wäre es ihnen auch möglich gewesen, in ihrem von ihnen sogenannten reinen chromatischen oder enharmonischen Klangschlechte, was taugliches hervorzubringen? Ich will von allem eine Idee geben.

Vorstellung,

(α) des diatonisch-chromatischen Geschlechts in einem Pentachord.

5.	e.	Hypate meson.
4.	d.	Lich. hyp. diaton.
3.	(des) cis.	Lichan. hyp. chrom.
2.	c.	Paryp. hyp.
1.	h.	Hyp. hypaton.

(β) des diatonisch-enharmonischen Geschlechts in einem Pentachord.

5.	e.	Hypate meson.
4.	d.	Lich. hyp. diat.
3.	c.	Lich. hyp. enarm.
2.	h+.	Paryp. hypat.
1.	h.	Hypate hypaton.

(γ) des chromatisch-enharmonischen Geschlechts in einem Pentachord.

5.	e.	Hypate meson.
4.	(des) cis.	Lichanos hypaton chromatice.
3.	c.	Lichanos hypaton enarmonios.
2.	h+.	Parypate hypaton.
1.	h.	Hypate hypaton.

(δ) des diatonisch-chromatisch-enharmonischen Geschlechts. Wir setzen selbiges ganz aus in einem fünfmal wiederhohlten Hexachord.

28	Nete hyperbolaeon	— —	a
27	Paranete hyperbolaeon diatonos	—	g
26	Paranete hyperbolaeon chromatice	—	(ges) fis
25	Paranete hyperbolaeon enarmonios	—	f
24	Trite hyperbolaeon	— —	(e+) enharm. fes
23	Nete diezeugmenon	— —	e
22	Paranete diezeugmenon diatonos	—	d
21	Paranete diezeugmenon chromatice	—	(des) cis
20	Paranete diezeugmenon enarmonios	—	c
19	Trite diezeugmenon	— —	(h+) enharm. ces
18	Paramese	— —	h

17	Nete ſynemmenon —	— d
16	Paranete ſynemmenon diatonos	— c
15	Paranete ſynemmenon chromatice	— ces (h)
14	Paranete ſynemmenon enarmonios	— b
13	Trite ſynemmenon —	— (a +) enharm. bes.
12	Meſe — —	— a
11	Lichanos meſon diatonos	— g
10	Lichanos meſon chromatice	— (ges) fis.
9	Lichanos meſon enarmonios	— f
8	Parypate meſon —	— (e +) enharm. fes
7	Hypate meſon —	— e
6	Lichanos hypaton diatonos	— d
5	Lichanos hypaton chromatice	— des (cis)
4	Lichanos hypaton enarmonios	— c
3	Parypate hypaton —	— (h +) enharm. ces
2	Hypate hypaton —	— H
1	Proslambanomenos —	— A.

§. 96.

Wenn es heißt, daß die Griechen nicht mehr als dieſe acht und zwanzig Töne in ihrem muſikaliſchen Syſtem haben: ſo muß man ſolches eben ſo verſtehen, als wenn man ſagt, daß wir in zwoen Octaven nicht mehr als vier und zwanzig Töne gebrauchen. So wie die unſrigen in der Tiefe und Höhe einen Zuſatz leyden: ſo litten es auch der Griechen ihre; doch mit dem Unterſcheide, daß ſie den Umfang dieſes Zuſatzes nicht ſo weit ausdehnten, als wir; ihr tiefſter Ton war, nach unſrer Art zu reden, das große A aus der erſten Clavieroctave, und wieweit ſie in der Höhe gegangen, werden wir in der Folge ſehen. Wir müßen zuförderſt die Tonarten kennen lernen.

§. 97.

Die Lehre von den Tonarten iſt beſtändig ein Zankapfel der Tonkünſtler geweſen. Schon Ariſtoxen macht ſich luſtig darüber, und vergleicht die verſchiednen Meinungen davon der verſchiednen Berechnung der Tage des Monaths in Griechenland, da, wenn die Corinther den zehnten

Tag

Tag zählen, die Athenienser erst den fünften, andre den achten schreiben, u. s. w. Wenn in den alten Zeiten schon darüber gestritten worden, so ist es gar kein Wunder, wenn solches in den neuern geschiehet, zumahl wenn man von den neuern zwölf Modis zuvor eingenommen ist. So viel ich einsehe, nachdem ich alle verschiedene Meinungen hierüber gelesen, so deucht mich, daß sich die meisten Scribenten, aus Mangel einer richtigen Beschreibung einer Tonart nach griechischer Art, niemahls recht verstanden, sondern was eine Tonart und was eine Species der Octave genennet wird, allezeit unter einander vermischet haben. Eine Tonart nach griechischer Art, ist nichts anders, als was wir heutiges Tages eine Transposition von Tonart nennen, und also die Versetzung einer ähnlichen Reihe von Tönen, die in einer bestimmten Weite aufeinander folgen, an einen höhern oder tiefern Ort. Eine Species der Octave aber, ist die Beschaffenheit der Reihe von Tönen selbst, die in einer bestimmten Weite auf einander folgen. So machen z. E. folgende Töne a. h. c. d. e. f. g. a. und h. c. d. e. f. g. a. h. zwo verschiedne Species der Octave, wegen der verschiednen Ordnung aus, worinnen die halben und ganzen Töne in den beyden Specibus hinter einander folgen. Hingegen ist b. c. des. es. f. ges. as. b. so wenig eine von a — a unterschiedne Species der Octave, als es die folgende c. des. es f. ges. as. b. c. von h — h ist. Aber beyde machen gegen die andern, nemlich a — a gegen b — b, und h — h gegen c — c eine verschiedene Tonart, nach griechischer Art, aus. Ich hoffe, daß man mich verstehen wird. Wenn man nun die Wörter Tonart oder Transposition, und Species der Octave einander vermenget hat, so ist die Ursache diese. Man benennte die verschiednen Arten der Transposition nach gewißen Provinzen Asiens und Griechenlands. Zu dieser Benennung gab das Vaterland derjenigen Gelegenheit, der diese oder jene Transposition zuerst versucht hatte. Als die Musik methodisch zu werden begunnte: so fieng man an, die in dem System enthaltnen verschiednen Species der Octaven zu unterscheiden. Weil man nun vermuthlich keine neue Nahmen, zur Bezeichnung dieser verschiednen Specierum, machen wollte: so entlehnte man ihnen einen Nahmen von den Tonarten. Aber zu was für Verwirrungen und Schwürigkeiten solches Gelegenheit gegeben hat, werden wir in der Folge sehen.

§. 98.

Wir müßen beweisen, daß eine Tonart nichts anders als eine **Versetzung** bey den Griechen heißet, und ganz was anders als eine Species der Octave ist. Der Beweis ist leicht. Man sehe die Berechnung der Tonarten an. Wäre nicht eine Tonart die bloße **Versetzung** einer andern gewesen: so hätte jede Tonart auf verschiedne Art berechnet werden müßen. Aber, jede Tonart fänget mit dem Tone proslambanomenos an, und wird in jedem Klanggeschlechte, in der Ordnung fortgesetzet, als solches oben, bey der Erklärung der Tetrachorde, und Klanggeschlechter gezeigt worden. Wenn nun, bey jeder Berechnung der Verhältniße, diese Ordnung aufs genaueste in Acht genommen wird: so haben die Griechen keine andere, als nur eine einzige Tonart, nach unsrer Art zu sprechen, gehabt, und diese war unsre **weiche Tonart**, und alle übrige von ihnen sogenannte Tonarten, sind nichts als bloße Versetzungen der ersten, die gleichsam das Muster aller übrigen war. Ich füge noch einen andern Beweis hinzu, ob man gleich an dem erstern genung hat. Ich nehme selbigen aus der Notenlehre her. Alle Tonarten, keine einzige ausgenommen, fangen mit dem Tone proslambanomenos an, und gehen mit hypate, parypate u. s. w. fort. Wann nun alle Auctores lehren, daß proslambanomenos und hypate einen ganzen Ton machen, hypate und parypate in dem diatonischen Geschlecht einen halben Ton, und in dem enharmonischen Geschlecht einen Viertheilton, und so weiter: so folget nothwendig, daß alle Tonarten, in Absicht auf die Folge und Beschaffenheit der Töne, einander ähnlich seyn müßen; und folglich bleibt nichts weiter, als die Höhe und Tiefe, oder die Versetzung derselben, übrig, um eine von der andern zu unterscheiden. Sich nun auch zu überzeugen, daß **Tonart** und **Species der Octave** von einander unterschieden sind, darf man nur einen Blick in den **Euklides** thun, welcher von jeder Sache besonders redet, wenn er gleich nicht allezeit die rechten Nahmen gebrauchet. Wenn selbiger schlechterdings nicht mehr als **sieben Gattungen von Octaven** angiebet: so nimmt er hernach, einige Seiten weiter, mit dem Aristoxen, **dreyzehn Tonarten** an. **Gaudentius** erkläret eben so viele Gattungen von Octaven, und **Aristides** ebenfals, der, da er hernach auf die Tonarten kömmt, der **dreyzehn aristoxenischen** erwehnet, und hinzufüget, daß nach den Zeiten Aristoxens von jüngern Tonkünstlern **annoch zwo Tonarten** hinzugefüget, und die Anzahl derselben bis auf **funfzehn** gebracht worden sey. Ich übergehe das Zeugniß anderer Scribenten.

§ 99.

§. 99.

Nach dem gemachten Unterschide zwischen Tonart und Octavengattung, ist das erste, was uns zu thun obliegt, daß wir die Anzahl von beyden bestimmen. **Octavengattungen** kann es nicht mehr als sieben von einem gegebnen Grundtone bis zu seiner Octave in einem unvermischten Genere der Griechen geben. Dieses zeiget die Erfahrung; und in Ansehung der Tonarten, so sind die Griechen und Lateiner niemahls höher als bis zur **funfzehnten Zahl** gekommen. Wir können also nicht mehrere annehmen, weil nicht von mehrern gemeldet wird, und, wenn wir alles was sie gebraucht haben, vorbringen wollen, so können wir auch nicht eine auslaßen. Daß sie aber würklich **funfzehn Tonarten**, obgleich noch nicht zu den Zeiten Aristorens und des Euclides, gebraucht haben, beweiset theils die Zeichenlehre des Alypius, theils der Ausspruch des **Martianus Capella.** Bey jenem findet man für eine Anzahl von funfzehn Tonarten, so viele besondere Arten von Noten. Dieser theilet die Tonarten in **fünf Haupt-** und **zehn Nebentonarten,** von welchen leztern fünf mit der Partikel *hypo* (unter), und fünf mit der Partikel *hyper* (über) von einander unterschieden werden. Der Streit über die Anzahl der Tonarten wird hierdurch vermuthlich beygelegt werden können. In Ansehung ihres Anfangs und der Nahmen werden die meisten Stimmen vermuthlich gelten müßen.

§. 100.

Wir fangen von den Tonarten an, und werden von den Octavengattungen in der Folge reden. Nachdem Alypius gesagt, daß es **funfzehn Tonarten** giebt: so fügt er hinzu, daß die **lydische** die erste ist, und bringt sie darauf alle nach einander in folgender Ordnung zum Vorschein:

1) **lydische Tonart.**	6) hyperaeolische	11) hypoiastische
2) hypolydische	7) **phrygische**	12) hyperiastische
3) hyperlydische	8) hypophrygische	13) **dorische**
4) **aeolische**	9) hyperphrygische	14) hypodorische
5) hypoaeolische	10) iastische	15) hyperdorische.

 Da

Da die Haupttonarten nothwendig zwischen die Nebentonarten, und unter diesen die mit hypo nothwendig unten, und die mit hyper nothwendig über die Haupttonarten müßen zu stehen kommen: so lernen wir aus dieser Liste, worinnen die Haupt- und Nebentonarten untereinander vermenget werden, so wenig die Ordnung der Tonarten, als wir daraus erkennen können, ob er die erste Tonart von unten oder von oben zu zählen anfängt. Wir müßen uns also dieserwegen bey andern Scribenten Raths erhohlen. Aristides sagt, daß der erste Ton, den man in der Tiefe deutlich vernehmen kann, die Anfangssayte, oder der Proslambanomenos der hypodorischen Tonart ist. Hiemit stimmet Gaudentius überein, und saget, daß selbiger der tiefste natürliche Ton unter allen ist. Es ist unnöthig, mehrere Scribenten anzuführen. Nun weiß man durch die Ueberlieferung vom Aristides bis auf den Guido, daß der Ton, den die Griechen den tiefsten unter allen nennen, unser großes A auf dem Claviere in der ersten Octave ist. Folglich ist das A die Anfangssayte der hypodorischen Tonart, und die hypodorische Tonart die erste von unten gegen oben gezählet. Da haben wir den Schlüßel, zu allen übrigen Modis, welche Alypius auf eine umgekehrte Art von oben an gegen unten gezählet hat. Wenn also die hypodorische die erste ist: so ist die hypoiastische die zweyte, die hypophrygische die dritte, die hypoaeolische die vierte und die hypolydische die fünfte Tonart, allezeit von unten gegen oben gezählet. Weil sich hiemit die mit hypo bezeichneten Nebentonarten endigen, und die Haupttonarten in der Mitte der mit hypo- und hyper bezeichneten stehen: so ist die dorische Tonart die sechste, die iastische die siebente, die phrygische die achte, die aeolische die neunte, und die lydische die zehnte. Hiemit sind die fünf Haupttonarten auch zu Ende, und gehen die Nebentonarten mit hyper an; und da ist die hyperdorische die eilfte, die hyperiastische die zwölfte, die hyperphrygische die dreyzehnte, die hyperaeolische die vierzehnte, und die hyperlydische endlich die funfzehnte.

§. 101.

Um hievon noch mehrere Nachricht zu erlangen, müßen wir den Abstand der einen Versetzung der Tonart gegen die andere untersuchen. Aristoxenus sagt, daß vor ihm noch keiner davon etwas geschrieben hat. Kein Wunder, wenn sich die übrigen Tonkünstler deßwegen herumgezanket haben. Der eine

setzet

setzet den Unterscheid eines ganzen, der andre eines halben, und der dritte gar eines Viertheiltons, von einem Modo zum andern. Den Unterscheid nach Viertheilstönen erklärt Aristoxen für eine Grille, die unnütz ist, und Verwirrung anrichtet. Er ist für den Unterscheid nach halben Tönen, und dieser ist auch nach seiner Zeit von allen angenommen worden; und da er nur **dreyzehn Tonarten** angiebt, deren Proslambanomeni innerhalb dem Umfang einer Octave enthalten seyn müßen: so theilet er und Aristides mit ihm die Octave in zwölf halbe Töne. Folglich wird für die völlige Anzahl der Tonarten, nemlich für die funfzehn des Alypius, ein Umfang von einer großen None, nach heutiger Art zu sprechen, gehören, und in diesen Umfang setzet Aristides in der That folgende Tonarten: 1) Die **hypodorische**, 2) und 3) zwo **hypophrygische**, wovon die tiefere auch die **hypoiastische** genennet wird. 4. 5) zwo **hypolydische**, wovon die tiefere auch die **hypoaeolische** genennet wird. 6) die **dorische**. 7. 8) zwo **phrygische**, wovon die tiefere auch die **iastische** genennet wird. 9. 10) zwo **lydische**, wovon die tiefere auch die **aeolische** genennet wird. 11. 12) Zwo **mixolydische**, wovon die tiefere nunmehr die **hyperdorische**, die höhere aber die **hyperiastische** genennet wird. Die **hypermixolydische**, die auch die **hyperphrygische** heißet. 14) Die **hyperaeolische**, und 15) die **hyperlydische**. Mit eben diesen Nahmen führet Euclides die dreyzehn aristoxenischen Tonarten an. Wenn nun überall von diesen Auctoribus gelehrt wird, daß die hypodorische Tonart die tiefste ist, und daß alle übrigen um einen halben Ton von einander unterschieden sind: so können wir nunmehro die Anfangssayten einer jeden der funfzehn Tonarten ohne weitere Schwürigkeit finden, und wenn wir solche mit den Tönen unsers heutigen Systems vergleichen, so entstehet daraus folgende Vorstellung, worinnen man bemerken wird, daß die Haupttonarten auf beyden Seiten in gleicher Weite, nemlich in der Weite einer Quarte, von den mit hypo- und hyper bezeichneten Nebentonarten, abstehen. Wir laßen die doppelte aristoxenische Benennung einiger Tonarten weg, um die Sache dadurch faßlicher zu machen.

15	h	Anfangssayte	oder	Proslambanomenos der hyperlyd. Tonart.
14	b	—	—	der hyperaeolischen.
13	a	—	—	der hyperphrygischen.
12	gis	—	—	der hyperiastischen.
11	g	—	—	der hyperdorischen.
10	fis	—	—	der lydischen.
9	f	—	—	der aeolischen.
8	e	—	—	der phrygischen.
7	dis	—	—	der iastischen.
6	d	—	—	der dorischen.
5	cis	—	—	der hypolydischen.
4	c	—	—	der hypoaeolischen.
3	H	—	—	der hypophrygischen.
2	B	—	—	der hypoiastischen.
1	A	—	—	der hypodorischen.

In den allerältesten Zeiten waren nicht mehr als drey Tonarten gebräuchlich, die dorische, phrygische und lydische.

§. 102.

Es ist was besonders, daß die Alten die Eintheilung der Octave in zwölf halbe Töne so gut, als wir heutiges Tages gekennet, und doch ihr System nicht darnach eingerichtet, sondern das dis und gis, daraus verbannet haben. Uebrigens ist leicht zu erachten, daß sie niemahls auf eben denselben Instrumente alle diese verschiedene Tonarten ausüben können, und wenn sie auch dieselben umgestimmet hätten, welches wohl bey besaiteten Instrumenten, aber nicht bey blasenden möglich war. Es ist zu erachten, daß diese Tonarten zwischen verschiedene Instrumente vertheilt gewesen sind, und daß sie allezeit zu gewißen Tonarten ihre besondere Instrumente gehabt haben, so wie wir Diskant- Alt- Tenor- und Baßinstrumente haben. Athenäus sagt, daß jede Tonart ihre besondere Art von Flöte hat. Pöllux gedenkt dreyer Arten von Pfeiffen von verschiedner Größe, wovon die kleinsten Jungferpfeiffen, (*tibiæ partheniæ*), die von mittler Größe Knabenpfeiffen, (*tibiæ pueriles*), und die größten, Mannspfeiffen, (*tibiæ viriles* oder *perfectissimæ*), genennet wurden. Zu den erstern tanzten die Jungfern, zu den andern die Knaben, und die lezten wurden zu den Chören der Männer gebraucht. Ein Musikus, der sich in einem

nem Concerte, in allen Tonarten hören laßen wollte, mußte also unstreitig mit mehr als einer Art von Flöte versehen seyn, so wie etwann ein Flötraversist heutiges Tages mehr als ein Mittelstück in seinem Sacke bey sich führet, wenn er mit dem verschiedenen Stimmton der Claviere übereinstimmen will. Mann kann übrigens aus dem vorigen schließen, daß wenn von einem Musikus gesagt wird, daß er die phrygische, oder dorische etc. Tonart erfunden, solches öfters so viel sagen will, als daß er eine solche Flöte erfunden, worauf zwischen dem höchsten und tiefsten Ton der Umfang der phrygischen oder dorischen Tonart enthalten gewesen. Außer den vorigen funfzehn Versetzungen oder Tonarten hatten die Alten noch eine, wie man aus dem Aristides sieht, die aber vermuthlich nicht sehr gebräuchlich war. Diese geschahe einen ganzen Ton unter dem Proslambanomeno der hypodorischen Tonart, und also ins große G. Es ist diese Stelle des Aristides aus zweyerley Ursachen zu merken; erstlich, weil man daraus sieht, daß dieser Ton schon vor dem Guido Arctinus, obwohl nicht viel gebraücht, jedoch bekannt gewesen; theils deßwegen, weil Zarlino, bey der Festsetzung seiner zwölf Tonarten diesen Ton G, so wie Glarean vor ihm den Ton A, vor Augen gehabt, und diese beyden Töne also zu zwoen Secten in dem Puncte der neuern Tonarten, Gelegenheit gegeben haben. Wir müßen zulezt noch einmahl allhier wiederhohlen, was wir schon oben gesagt haben, daß alle diese verschiedene Tonarten, sie mögen anfangen, von was für einem Tone sie wollen, immer einerley Intervalle haben, weil sie nichts anders als Versetzungen sind, und daß folglich z. E. da die hyperaeolische Tonart aus den Tönen b. c. des. es. f. ges. as. b. nach unsrer Schreibart, besteht, die hypoaeolische folglich aus den Tönen c. d. es. f. g. as. b. c; so wie die aeolischeselbst aus f. g. as. b. c. des. es. f. bestehen muß. Man applicire dieses auf alle übrige Tonarten.

§. 103.

Martianus Capella berichtet uns, daß jede dieser funfzehn Tonarten auch ihre fünf Tetrachorde hat. Wenn sich nun die hyperlydische Tonart, als die lezte, mit dem kleinen h anhebt, und den Ton Nete hyperbolaeon zu ihrem Proslambanomeno macht: so findet es sich, daß diese Tonart bis zu unserm zweygestrichnen h hinaufsteigt. Aber vermuthlich versteht Capella diese Ausdehnung in die Höhe nicht von allen Tonarten, sondern nur etwann von den acht erstern, von unten auf gerechnet, und dieses erhellet aus dem Aristides, der alle gebräuchliche Töne in den

Umfang

Umfang von zwo Octaven und einer Quinte, das ist A — $\bar{\bar{e}}$, einschränket, und hinzufüget, daß man niemahls den Raum von drey Octaven erfüllet, d. i. niemahls bis ins zweygestrichne a hinaufsteiget. In Ansehung des menschlichen Gesanges, so erlauben die Griechen demselben den Umfang von vier Tetrachorden, und in Absicht hierauf sagt Aristides, daß nur einige Tonarten ganz gesungen werden, andere aber nicht, und giebt von Tonarten, die ganz gesungen werden, die dorische (d — $\bar{a}$) zum Exempel, weil, wie er sagt, die menschliche Kähle zwölf Töne in ihrer Gewalt hat. Da man übrigens den Guido Aretinus als denjenigen ansiehet, der zuerst den Umfang der Töne bis ins zweygestrichne e erweitert hat: so ist dieses zwar wahr, aber in einem andern Verstande, wie wir an seinem Orte sehen werden.

§. 104.

Wir müßen noch eine Anmerkung machen. Da die musikalischen Chöre niemahls aus Stimmen von einerley Umfange bestanden haben, sondern sowohl von Männern, als Weibern, und also von tiefern und höhern Stimmen gesungen worden sind: so mögte jemand fragen, wie es möglich gewesen, daß diese Chöre z. E. in der hypoaeolischen Tonart c — $\bar{\bar{c}}$, zusammen singen können, weil die tiefern Stimmen nicht das $\bar{\bar{c}}$, und die höhern nicht das c haben können. Hierauf dient zur Antwort, daß im Singen keine Tonart ganz gesungen wird. Wir müssen also den Umfang der hypoaeolischen Tonart einschränken, und solche auf c — $\bar{g}$ bringen. Wenn die tiefern Töne itzo selbige binnen dem Umfang dieser beyden Töne ausüben, so üben die höhern selbige zwischen $\bar{c}$ — $\bar{\bar{g}}$ aus. Es ist eben so, wie z. E. bey uns mit C dur, welches so gut in den tiefern, als höhern Octaven ausgeübt wird. Man mache die Application auf andere Töne. Daß die drey erstern Tonarten von unten auf gerechnet, A — $\bar{a}$, B — $\bar{b}$, und H — $\bar{h}$, eine doppelte Benennung haben, eine unten und die andere in der höhern Octave, gehöret mit unter die Unrichtigkeiten und Verwirrungen der Alten. Wenn hier übrigens von einem zweygestrichnen g geredet wird, nachdem wir solches vorher, vermittelst des Ausspruchs des Aristides, den Griechen abgesprochen: so wird man leichtlich bemerken, daß dieses Exempel nur zu einer Vorstellung dienet.

§. 105.

§. 105.

Wir kommen auf die sieben Species der Octaven. Die Beschaffenheit derselben wurde von den verschiednen Speciebus der Quarte, und den verschiednen Speciebus der Quinte in dem Umfange einer Octave, entschieden. Die Species der Quarten und Quinten hängen von der Lage und Ordnung der ganzen und halben Töne ab. So ist z. E. die Species der Quarte c. d. e⁀f. von der folgenden h⁀c. d. e, und die Species der Quinte a. h⁀c. d. e, von der folgenden c. d. e⁀f. g, u. s. w. unterschieden. Wir kommen am geschwindesten davon, wenn wir die Species der Octaven, **nach der Lage der beyden halben Töne**, in selbigen betrachten. Die Scribenten geben alle, in dem Raum zweyer Tetrachorde, zu welchem man die Octave des Grundtons fügen muß, **sieben Octavengattungen** an, und es sind auch nicht mehrere, wenigstens in jedem unvermischten Geschlechte, möglich. Aber, weil der eine die Töne der Octave von oben nach unten, und der andere von unten nach oben, abzählet: so kömmt es daher, daß sie in ihren Benennungen unterschieden sind. Man sehe folgende Vorstellung der Octaven auf zweyerley Art:

1) a g f[6] e[5] d c[3] h[2] a	1) g a h[6] c[5] d e[3] f[2] g
2) h a g f[5] e[4] d c[2] h[1]	2) f g a h[5] c[4] d e[2] f[1]
3) c[8] h[7] a g f[4] e[3] d c	3) e[8] f[7] g a h[4] c[3] d e
4) d c[7] h[6] a g f[3] e[2] d	4) d e[7] f[6] g a h[3] c[2] d
5) e d c[6] h[5] a g f[2] e[1]	5) c d e[6] f[5] g a h[2] c[1]
6) f[8] e[7] d c[5] h[4] a g f	6) h[8] c[7] d e[5] f[4] g a h
7) g f[7] e[6] d c[4] h[3] a g	7) a h[7] c[6] d e[4] f[3] g a
Hier steigen die Töne von oben nach unten, und die halben Töne werden von unten nach oben abgezählet.	Hier steigen die Töne von unten nach oben, und die halben Töne werden von oben nach unten abgezählet.

Sowohl in der mit a g f e d c h a absteigenden, als in der mit g a h c d e f g aufsteigenden Octave, erscheinen die halben Töne von 2 zu 3, und 5 zu 6, und so weiter in den übrigen Octaven. In soweit sehen sich die Octaven einander ähnlich. Aber, weil diese Aehnlichkeit aus einer entgegengesetzten Bewegung entstehet: so geschichts, daß, wenn in den aufsteigenden Octaven die erste Gattung in den Umfang von g — g trift, solches in den absteigenden in a — a geschicht, u. s. w. Wenn nun die Benennung dieser Octavengattungen von den Nahmen der Tonarten hergenommen werden soll, und zwar alle Scribenten darinnen übereinkommen,

1) daß diejenige Octave die **hypodorische** heißen soll, wo die beyden halben Töne vom zweyten zum dritten, und vom fünften bis zum sechsten Ton gemacht werden;

2) die **hypophrygische**, wo die beyden halben Töne vom dritten zum vierten, und vom sechsten zum siebenten fallen;

3) die **hypolydische**, wo die beyden halben Töne vom vierten zum fünften, und vom siebenten zum achten gemacht werden;

4) die **dorische**, wo die beyden halben Töne vom ersten zum zweyten, und vom fünften zum sechsten gemacht werden;

5) die **phrygische**, wo die beyden halben Töne vom zweyten zum dritten, und vom sechsten zum siebenten gemacht werden;

6) die **lydische**, wo die beyden halben Töne vom dritten zum vierten, und vom siebenten zum achten gemacht werden;

7) die **mixolydische** oder **hyperdorische**, wo die beyden halben Töne vom ersten zum zweyten und vierten zum fünften Tone gemacht werden:

So ist die vorher besagte Verschiedenheit in Abzählung der Octaven Schuld, daß diejenige Octavengattung, die bey einem Scribenten die hypodorische heißet, von dem andern die hypophrygische genennet wird, und so weiter, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

a) **Nach dem Euclides** fällt

1) die **hypolydische** Octave in den Umfang von f g a h c d e f. (Cuius quintus ab acumine locus est tonus, & hemitonium quartum in graui, primum in acumine, ut a parypate meson ad Triten hyperbolaeon, f — f.)

2) Die

2) Die hypophrygische Octave in den Umfang von g a h c d e f g (cuius sextus ab acumine est tonus, & hemitonium tertium est in graui, secundum in acumine, vt a Lichano meson ad paraneten hyperbolaeon, g — g.)

3) Die hypodorische Octave in den Umfang von a h c d e f g a (cuius primus tonus loco est grauissimo, & hemitonium secundum est in graui, tertium in acumine, vt a Mese ad Neten hyperbolaeon, aut a Proslambanomeno ad Mesen, a — a.)

4) Die mixolydische Octave in den Umfang h c d e f g a h (cuius primus tonus est in acumine, & hemitonium primum in graui, quartum vero ab acumine, vt ab Hypate hypaton ad Paramesen, h — h.)

5) Die lydische Octave in den Umfang von c d e f g a h c. (cuius tonus secundo loco est in acumine, & hemitonium tertium in graui, primum ab acumine, vt a parypate hypaton ad triten diezeugmenon, c — c.)

6) Die phrygische Octave in den Umfang von d e f g a h c d (cuius tonus ab acumine tertius, & hemitonium secundum in vtramque partem, vt a lichano hypaton ad paraneten diezeugmenon, d — d.)

7) Die dorische Octave in den Umfang von e f g a h c d e. (cuius quartus ab acumine est tonus, & hemitonium primum in graui, tertium in acumine, vt ab hypate meson ad neten diezeugmenon, e — e.)

β) Nach dem ältern Bacchius ist

1) die hypodorische Octave einen ganzen Ton tiefer als die hypophrygische.
2) Eben dieselbe zween ganze Töne, d. i. einen Ditonum oder große Terz tiefer als die hypolydische.
3) Eben dieselbe eine Quarte oder Diatessaron tiefer als die dorische.
4) Eben dieselbe eine Quinte oder Diapente tiefer als die phrygische.
5) Eben dieselbe vier und einen halben Ton tiefer als die lydische; und endlich
6) eben dieselbe fünf ganze Töne tiefer als die mixolydische.

(Quis hypophrygio *tropo* est grauior? Hypodorius. Quanto? Tono; Hypolydio, tonis duobus; Dorio, ipso diatessaron; Phrygio, ipso diapente; Lydio, tonis quattuor semis; mixolydio, tonis quinque. *Bacchius*. Das Wort *tropus* heißt eine Gattung der Octave.

Nach diesem Auctore, deßen Meinung auch Ptolomäus ist, fällt folglich

1) die hypodorische Octave in den Umfang von g a h c d e f g.
2) die hypophrygische Octave in den Umfang von a h c d e f g a.
3) die hypolydische Octave in den Umfang von h c d e f g a h.
4) die dorische Octave in den Umfang von — c d e f g a h c.
5) die phrygische Octave in den Umfang von d e f g a h c d.
6) die lydische Octave in den Umfang von — e f g a h c d e.
7) die mixolydische Octave in den Umfang von f g a h c d e f.

Aber wie reimen sich die Benennungen dieser Octavengattungen mit den Benennungen der Tonarten oder Versetzungen zusammen? Hievon sehe man die folgende

α) Erklärung der euklidischen Benennung der Octaven.

Man weiß aus dem Verzeichniß der funfzehn Tonarten, daß die hypodorische in A anfängt; die hypophrygische in H, die hypolydische in cis, die dorische in d, die phrygische in e, die lydische in fis, und die mixolydische oder hyperdorische in g. Man verwandle diese sieben Töne a h cis d e fis g in die natürlichen g a h c d e f, und supponire solche als die Anfangssayten der sieben benannten Tonarten. Diese Supposition findet desto eher statt, weil wir aus dem Aristides Quinctilianus wißen, daß das tiefe G den Griechen bekannt war, und man auch von selbigem zu zählen anfangen konnte. In dieser Supposition fängt die hypodorische Tonart in g an; die hypophrygische in a; die hypolydische in h; die dorische in c; die phrygische in d; die lydische in e, und die mixolydische in f an. Itzt vergleiche man diese Folge von Tönen g a h c d e f, mit der Folge derjenigen Töne, womit Euclides seine Octavengattungen anhebt, in entgegen laufender Bewegung, und zwar dergestalt, daß allezeit die Tonarten und Octavengattungen, die einerley Nahmen führen, gegen einander gestellet werden, als:

Tonarten.

Tonarten	
Die hypodorische	g
Die hypophrygische	a
Die hypolydische	h
Die dorische	c
Die phrygische	d
Die lydische	e
Die mixolydische	f

Octavengattungen nach dem Euclides.

Octavengattungen nach dem Euclides	
a	Die hypodorische.
g	Die hypophrygische.
f	Die hypolydische.
e	Die dorische.
d	Die phrygische.
c	Die lydische.
h	Die mixolydische.

Hier findet man die Ursache der euclidischen Benennung, die so vollkommen mit den Nahmen der Tonarten übereinstimmt, obwol in der Gegenbewegung, als die Töne

a h cis d e fis g
g a h c d e f

in Ansehung der Folge der halben Töne übereinstimmen. Die Gegenbewegung, deren man sich zur Vorstellung dieser Uebereinstimmung bedienen muß, kommt daher, weil Euclides bey Benennung der Octaven die Tonleiter in absteigender Ordnung vor Augen gehabt.

β) Erklärung der ptolomäischen Benennung.

Diese Benennung entspringet aus der Verwandlung der Töne a h cis d e fis g, womit die hypodorische, hypophrygische, hypolydische, dorische, phrygische, lydische und mixolydische ihren Anfang nehmen, in die Töne g a h c d e f, wovon vorhero geredt ist, und ist unstreitig natürlicher, als des Euclides seine.

Aber noch natürlicher würde es gewesen seyn, wenn die Griechen folgende Benennungen gebraucht hätten:

1) Die hypodorische für a h c d e f g a
2) Die hypophrygische für h c d e f g a h
3) Die hypoaeolische für c d e f g a h c
4) Die dorische — für d e f g a h c d
5) Die phrygische für e f g a h c d e
6) Die aeolische — für f g a h c d e f, und
7) Die mixolydische für g a h c d e f g.

§. 106.

Wir wollen einen kleinen Ausfall in die neuern Zeiten thun, und sehen, wie die Lehre von den Modis mit der Lehre der Alten hievon übereinstimmt, oder vielmehr, wie sie davon abgeht. Vorläufig ist zu merken, daß man schon in den mittlern Zeiten angefangen hat, dem Worte **Tonart** eine andere Bedeutung zu geben, als welche selbiges bey den Griechen hatte. Man hat es für das gebraucht, was die Griechen **Octavengattung** nennten, und hierinnen hat man nicht Unrecht gehabt. Was bey den Griechen **Tonart** oder auch schlechtweg **Ton** hieß, das wurde itzo eine **Versetzung** *transpositio* oder *fictio* genennet; und die alten griechischen Nahmen, womit zuvor die Octavengattungen waren von einander unterschieden worden, fiengen auch an, weniger gebräuchlich zu werden, indem man die Töne durch Zahlen von einander unterschied, und **erster, zweyter, dritter Ton**, oder **erste, zweyte, dritte Tonart**, u. s. w. sprach. Hier hätte nun die Octave a — a der erste, die von h — h der zweyte Ton, u. s. w. seyn sollen. Allein der meyländische Bischof **Ambrosius**, der im vierten Säculo nach Christi Geburt blühte, und den Choralgesang in der Kirche anordnete, billigte keine andere Töne beym Gottesdienste, als die vier in d, e, f und g. Daher kam es, daß der Ton d der erste, der in e der zweyte, in f der dritte, und der in g der vierte Ton genennet ward. Wenn diese Töne der dorische, phrygische, lydische und mixolydische heutiges Tages genennet werden: so geschicht dieses zu Folge der vom **Glarean** in der Folge der Zeit mit den Tönen unternommenen Veränderung. Denn zur Zeit des Ambrosius wurden die Octaven d — d, e — e, f — f und g — g annoch, entweder nach euclidischer oder ptolomäischer Art benennet. Die übrigen Töne, als die in a h

K und

und c wurden also itzo nur außerhalb dem Gottesdienst gebraucht. Wir sprechen allhier von den Tönen, als würklichen Tonarten oder Octavengattungen. Denn die Höhe der Töne a h und c konnte auch per fictionem der vier festgesetzten Kirchentöne ausgeübet werden. Davon ist nicht die Rede. Mit diesen vier Tönen begnügte man sich in der christlichen Kirche, bis im sechsten Jahrhundert **Gregorius der Große**, der den Kirchengesang verbeßerte, noch **vier Tonarten** hinzuthat. Diese vier Tonarten, die von den vier erstern nicht anders unterschieden waren, als so, wie heutiges Tages der **Dux** und **Comes** einer Fuge von einander unterschieden sind, wurden zwischen selbige dergestalt vertheilet, daß die ältern allezeit auf eine ungerade, und die neuern auf eine gerade Zahl fielen, und der Sitz eines jeden an sich wurde, von seiner Uebereinstimmung mit den vier alten Tönen, bestimmt. Es bestand aber diese Uebereinstimmung darinnen, daß allezeit zween Töne einerley Gattung von Quinten und Quarten, in Ansehung der in den Umfang einer solchen Quinte und Quarte fallenden halben Töne, hatten, mit dem bloßen Unterscheide, daß, wenn der eine Ton vermittelst der harmonischen Theilung der Octave, seine Quinte unten hatte, der andere sie vermittelst der arithmetischen Theilung der Octave oben haben mußte. Diesemnach bestand

	Der erste	Ton aus	d e f g a —	a h c d
			Quinte.	Quarte.
*	Der zweyte	— aus	a h c d —	d e f g a
			Quarte.	Quinte.
	Der dritte	— aus	e f g a h —	h c d e
			Quinte.	Quarte.
*	Der vierte	— aus	h c d e —	e f g a h
			Quarte.	Quinte.
	Der fünfte	— aus	f g a h c —	c d e f
			Quinte.	Quarte.
*	Der sechste	— aus	c d e f —	f g a h c
			Quarte.	Quinte.
	Der siebente	— aus	g a h c d —	d e f g
			Quinte.	Quarte.
*	Der achte	— aus	d e f g —	g a h c d
			Quarte.	Quinte.

Die

Die hinzugefügten neuen Kirchentöne sind allezeit mit einem Sternchen bemerket worden. Die vier alten wurden, weil sie den Grundstof der vier neuen Tönen enthielten, authentische oder Haupttöne, und die neuen plagalische oder Nebentöne genennet. Aber wozu nutzte dieser Unterscheid? Zu nichts. Die Ursache ist, weil die plagalischen Töne kein ander Final haben, als die authentischen, und weil die Modulation in einerley Art von Tönen geschicht, es mag selbige eine Quarte tiefer, oder eine Quinte höher geführet werden. Mit diesen acht Kirchentönen behalf man sich bis auf die Zeiten Glareans, welcher merkte, daß, obgleich in der Musik von acht Tönen geredet ward, solche doch noch nicht einmahl so viel enthielten, als die sieben Octavengattungen der Griechen enthalten hatten. Er schrieb sein Dodekachord, (1547) und fügte zu den acht Tönen oder Modis noch ihrer vier hinzu, vermittelst welcher er das System der mittlern Zeiten mit der Griechen ihrem vereinigte. Er brachte die griechischen Nahmen der Töne wieder zum Vorschein; allein er brauchte sie nicht recht.

§. 107.

Hier sind die zwölf glareanische Tonarten:

1) Die hypodorische	in a h c d — d e f g a
2) Die hypophrygische	in h c d e — e f g a h
3) Die hypolydische	in c d e f — f g a h c
4) Die hypomixolydische	in d e f g — g a h c d
5) Die hypoaeolische	in e f g a — a h c d e
6) Die hypoionische	in g a h c — c d e f g

Wenn die Octave f g a h — h c d e f von dem Glarean verworfen ward: so geschahe solches, weil diese Octave in der vorhergehenden Gestalt, da der vierte Ton einen Tritonum gegen die Anfangssayte machet, keine arithmetische Theilung zuläßt. Setzet man aber anstatt des h ein b: so entsteht nichts anders, als eine Fiction der hypolydischen Tonart, nemlich:

f g a b — b c d e f
c d e f — f g a h c

R Das

Das waren die sechs plagalischen Tonarten. Nun kommen die sechs authentischen Tonarten:

1) Die dorische in d e f g a — a h c d
2) Die phrygische in e f g a h — h c d e
3) Die lydische in f g a h c — c d e f
4) Die mixolydische in g a h c d — d e f g
5) Die aeolische in a h c d e — e f g a
6) Die ionische — in c d e f g — g a h c

Wenn allhier die Octave h c d e f — f g a h wegbleibt: so geschicht solches, weil selbige in der vorhergehenden Ordnung von Tönen keiner harmonischen Theilung fähig ist. Setzet man aber ein fis für f, so kömmt nichts anders als eine versetzte phrygische Tonart heraus, wie man aus folgender Vorstellung sieht:

h c d e fis — fis g a h
e f g a h — h c d e

Hätte Glarean diese Moden, deren Einrichtung seiner Zeit gemäß war, mit griechischen Nahmen benennen wollen: so hätte er, weil die Nahmen der Griechen nicht zureichen, zwar allerdings einige neue Benennungen bilden müßen, die er von andern griechischen Provinzen hätte entlehnen können. Aber dieses würde beßer gewesen seyn, als daß er die alten Nahmen unrecht gebraucht, und dadurch, in Absicht auf die Tonarten und Octaven der Griechen, alle diejenigen zu Irthümern verleitet hat, die die alte griechische Musik nicht gehörig untersuchet haben. Indeßen sind die glareanischen Benennungen der neuern sechs Haupt- und sechs Nebentonarten noch bis itzo gebräuchlich, ob gleich andere, diese Tonarten arithmetisch bezeichnen, und auch schon ehedeßen so bezeichnet haben, jedoch mit dem Unterscheide, daß der eine z. E. Zarlino und Artusi, den Hauptton c für den ersten, den Nebenton g für den zweyten; u. s. w. andere aber, als Salinas, den Hauptton d für den ersten, den Nebenton a aber für den zweyten, u. s. w. erklären, ob sie sonst die Töne gleich mit einerley Nahmen benennen. Diese leztere Art der Benennung ist indeßen die gebräuchlichste. Man sehe folgende Vorstellung von beyden Arten:

Von der zarlinischen

c — g. d — a. e — h. f — c. g — d. a — e.
1 2. 3 4. 5 6. 7 8. 9 10. 11 12.

Von der salinischen.

d —	a.	e —	h.	f —	c.	g —	d.	a —	e.	c —	g.
1	2.	3	4.	5	6.	7	8.	9	10.	11	12.

Wenn ich vorhin gesagt habe, daß diese zwölf Modi noch gebräuchlich sind: so muß man solches in Absicht gewißer Choralgesänge, und der darnach eingerichteten Compositionen in der Kirche, verstehen. Denn sonsten finden heutiges Tages nicht mehr Modi statt, als ihrer zween, der harte und der weiche, in deren Umfange alle übrige nur mögliche gute Tonarten enthalten sind. Der harte ist der vom Glarean so genannte ionische, und der weiche der aeolische. Die Reduction der zwölf Tonarten auf diese zwo haben wir der Mitte des vorigen Jahrhunderts, und zwar einem Tonmeister in Frankreich zu danken, deßen Nahmen ich vor langer Zeit in einem Buche, worauf ich mich nicht mehr besinne, gelesen habe. Ich habe zu der Zeit keine Acht auf diese so merkwürdige Veränderung gehabt, die den Grund zu einer ganz neuen Art von Melodie gewißermaßen gelegt hat. Vielleicht weiß oder entdecket jemand anders den Nahmen dieses geschickten Tonkünstlers. Er verdient in der Geschichte der Tonkunst einen vorzüglichen Platz.

§. 108.

Wir kehren zu den Griechen wieder zurück. Nachdem wir gesehen, was bey selbigen eine Tonart und eine Octavengattung heißet, nemlich daß jene nichts anders als die Transposition der Tetrachorde ist, diese aber die Ordnung anzeiget, worinn in den Tonarten die ganzen und halben Töne einander folgen: so wird nicht schwer zu begreiffen seyn, daß in jeder Tonart alle sieben Octavengattungen enthalten seyn müßen. Wir wollen davon ein Paar Exempel geben:

Erstes Exempel aus der hypodorischen Tonart.

Proslambanomenos —	A
Hypate hypaton —	H
Parypate hypaton —	c
Hypaton diatonos —	d
Hypate meson — —	e
Parypate meson — —	f
Meson diatonos — —	g
Mese — — —	a
Paramese — — —	h
Trite diezeugmenon —	$\bar{c}$
Diezeugmenon diatonos —	$\bar{d}$
Nete diezeugmenon —	$\bar{e}$
Trite hyperbolæon —	$\bar{f}$
Hyperbolæon diatonos —	$\bar{g}$
Nete hyperbolæon —	$\bar{a}$

In dieser hypodorischen Tonart ist die erste Octave absteigend betrachtet, a — a hypodorisch. Die zweyte h — h mixolydisch; die dritte c — c lydisch; die vierte d — d phrygisch; die fünfte e — e dorisch; die sechste f — f hypolydisch, und die siebente g — g hypophrygisch. Betrachtet man diese Octaven, nach der zweyten Art, in aufsteigender Ordnung; so ist die erste a — a hypophrygisch; die zweyte h — h hypolydisch; die dritte c — c dorisch; die vierte d — d phrygisch; die fünfte e — e lydisch; die sechste f — f mixolydisch oder hyperdorisch, und endlich die siebente g — g hypodorisch.

Zweytes Exempel aus der hypoaeolischen Tonart.

Vergleichung mit der hypodorischen.

Proslambanomenos —	c	A
Hypate hypaton — —	d	H
Parypate hypaton — —	es	c
Hypaton diatonos — —	f	d
Hypate meson — —	g	e
Parypate meson — —	as	f
Meson diatonos — —	b	g

Mese — — —	c	.	a
Paramese — — —	d	.	h
Trite diezeugmenon —	es	.	c
Diezeugmenon diatonos —	f	.	d
Nete diezeugmenon — —	g	.	e
Trite hyperbolæon — —	as	.	f
Hyperbolæon diatonos —	b	.	g
Nete hyperbolæon. — —	c	.	a

Die beygefügte Tonleiter aus der hypodorischen Tonart, womit man die aus der hypoaeolischen mit c anfangenden vergleichen kan, überhebet mich aller weiterer Anmerkungen.

§. 109.

Es wird nach allem diesen nicht schwer zu begreifen seyn, daß die funfzehn Tonarten der Alten nichts anders als eine funfzehnmahlige Versetzung der von uns sogenannten **weichen Tonart** sind, und daß sich folglich keine **harte Tonart** unter allen diesen funfzehn Tonarten findet. Diese harte Tonart konnten sie nur vermittelst der **Octavengattungen** und zwar der dreyen in C, F und G, und deren, die ihnen in den vierzehn übrigen Versetzungen ähnlich sind, erhalten. Nach diesen Octavengattungen konnten die Citharisten übrigens, so wie es noch heutiges Tages die Lautenisten thun, ihr Instrument umstimmen, aber nicht nach ihren Tonarten oder Versetzungen, indem die Spannung der Santen solches nur bis auf einen gewißen Grad erlaubte. Jede Tonart hatte ihre besondere Flöte; aber auf jeder Flöte konnten sie mehr als eine Octavengattung haben; und wenn es heißt, daß man Flöten gehabt, die mehrer als einer Tonart fähig gewesen sind, so muß man allezeit **Octavengattung** anstatt **Tonart**, denken.

§. 110.

Der Raum zwischen zween Tönen von verschiedner Größe, heißt ein **Intervall** oder **Diastema**, und giebt es fünferley Arten von Intervallen, als

1) **Größere und kleinere.** Unter den größern ist die Quarte das kleinste, und unter den kleinern die große Terz das größte Intervall. Wenn wir uns des Ausdrucks **große Terz** bedienen, und nicht *ditonus* sagen: so

so geschicht solches, mehrer Deutlichkeit wegen für diejenigen, die an diese Terminologie nicht gewohnt sind. Denn die Griechen wusten von den Eintheilungen der Intervallen in **große** und **kleine**, **verminderte** und **übermäßige** rc. nicht, wie man in der Folge sehen wird. Diese Eintheilungen sind ein Werk der neuern Musik. Es bedienten sich aber die Griechen in ihrem ganzen System nicht mehr als folgender vierzehn Intervallen, die wir mit den griechischen, und unsern Benennungen zugleich hersetzen wollen:

kleinere Intervalle.

1 *Diesis enharmonica*,
2 *Diesis chromatica*,
3 *Hemitonium*, halber Ton.
4 *Tonus*, ganzer Ton.
5 *Triemitonium*, kleine Terz.
6 *Ditonus*, große Terz.

größere Intervalle.

7 *Diatessaron*, vollkommne Quarte.
8 *Tritonus*, übermäßige Quarte, oder kleine Quinte.
9 *Diapente*, vollkommne Quinte.
10 *Tetratonus*, übermäßige Quinte, oder kleine Sexte.
11 *Hexachordum*, große Sexte.
12 *Pentatonus*, kleine Septime.
13 *Heptachordum*, große Septime.
14 *Diapason*, Octave.

Die Intervalle, die den Umfang einer Octave überschreiten, z. E. die **Undecime**, **Duodecime** rc. werden diapason cum diatessaron, diapason cum diapente &c. genennet. Die **Doppeloctave** heißt bisdiapason.

2) **Diatonische, chromatische** und **enharmonische**. Diese hat man oben bey der Erklärung der drey Klanggeschlechte kennen lernen.

3) **Stuffen- und Sprungintervalle**, *interualla incomposita & composita*. Jene finden Statt, wenn man nach Anleitung eines jeden Klanggeschlechts, von einem gegebnen Ton zu dem nächst drüber oder drunter gelegnen fortgeht; diese, wenn der über oder unter den gegebenen zunächst liegende Ton übersprungen wird. Hievon brauchts keiner Exempel.

4) **Rational** und **irrational Intervalle**. Ein rational Intervall, (*interuallum rationabile* oder *emmeles*) ist, das die ihm angewießne

Grösse weder in der Höhe, noch in der Tiefe überschreitet. Ein irrational Intervall, (*intervallum irrationale* oder *ekmeles*) ist, welches die ihm angewießne Grösse in der Höhe oder Tiefe überschreitet. Wir nennen jenes heutiges Tages ein reines, und dieses ein unreines Intervall. Dieses leztere wird im Gesange genennet: über oder unter sich ziehn ꝛc.

5) Consonirende, und dißonirende Intervalle. Consonirende (symphona) sind nach der Beschreibung Nikomachs, die wenn sie zusammen angeschlagen werden, sich dergestalt unter einander vermischen, daß sie gleichsam zu einem einzigen Tone zu werden scheinen. Dißonirende, (*diaphona*) sind nach ebendemselben, die, wenn sie zusammen angeschlagen werden, sich gleichsam zu spalten, und sich nicht unter einander zu vermischen scheinen. Consonirende Intervalle hatten die Griechen nicht mehr als sechs, nemlich:

1. Diatessaron, die vollkommne Quarte,
2. Diapente, die vollkommne Quinte,
3. Diapason, die Octave,
4. Diapason cum diatessaron, die vollkommne Undecime,
5. Diapason cum diapente, die vollkommne Duodecime,
6. Bisdiapason, die Doppeloctave.

Einklang (Homophonus) wird unter die Töne und nicht unter die Intervalle gerechnet.

Alle Intervalle, die kleiner als die Quarte sind, und alle übrigen zwischen den Consonanzen enthaltne Töne sind Dißonanzen, sagten die Griechen. Folglich betrachteten sie nicht allein unsere heutige Dißonanzen, als die Secunde und Septime ꝛc. sondern auch die Terzen und Sexten für dißonirende Intervalle, während der Zeit sie die nur in gewißen Fällen bey uns consonirende, und in andern Fällen unter dem Nahmen einer Undecime bey uns dißonirende Quarte, ohne Ausnahme zu einer Consonanz erhoben.

Die consonirenden Intervalle werden entweder zu gleicher Zeit, d. i. über einander, oder zu verschiednen Zeiten, d. i. hinter einander, gebraucht. Jenes, was wir heutiges Tages eine consonirende Harmonie nennen, heißt bey den Griechen bald Symphonie und bald Antiphonie. Dieses was wir eine consonirende Fortschreitung in der Melodie nennen, heißt bey einigen Paraphonon, oder eine Paraphonie. Antiphonon bedeut gegen-

gegeneinander lautend; und Paraphonon neben einander lautend. Ich nehme diese Erklärungen aus dem Psellus. Für die zween verschiedne Preceße, wenn die beyden Töne, die ein dißonirendes Intervall machen, entweder zu gleicher Zeit, oder zu verschiednen Zeiten gebraucht werden, finde ich insgemein das Wort Diaphonie oder Diaphonon. So nennet z. E. Gaudentius den erstern Act, da diese beyden Töne zugleich angeschlagen werden, eine Diaphonie, und Theon aus Smyrna nennet eine Folge von stuffenweise fortgehenden Tönen eine Diaphonie. Soni *diaphoni* sunt, quibus *simul percussis* &c. sagt Gaudentius; und Theon lehrt: Soni *diaphoni* sunt, qui in cantu se proxime consequuntur, vt est toni interuallum, & diesis &c. Es findet sich aber noch eine andere Bedeutung des Worts Paraphonie beym Gaudentius, wenn er schreibt: „daß „diejenigen Töne paraphonische Töne genennet werden, die in der Mitte einer „Con- oder Dißonanz stehen, und wen sie vermischt, d. i. wenn sie zusam„men angeschlagen werden, Consonanzen zu seyn scheinen," und giebt er davon zwey Exempel, wovon das erste von Parypate meson bis zu Paramese den Tritonum f—h, und das andere von Meson diatonos zu Paramese den Ditonum oder die große Terz g — h machet. Wir werden hievon unten noch einmahl reden, und bemerken nur allhier die Art, wie die Griechen ihre consonirende Intervalle in Gattungen unterscheiden. Dieses geschicht nach der Lage der halben Töne. Zum Exempel, die Quarte wird vom Euclides in dreyerley Gattungen abgetheilt, wovon die erste den halben Ton in der Tiefe; die andere denselben in der Mitte, und die dritte in der Höhe hat, als:

h⌒c d e, a h‿c d, g a h⌒c.

Und eben so theilet man die Quinte, und auch die Octave ein, wie wir schon oben gesehen haben. Von ihren Dißonanzen findet man nirgends eine Eintheilung in Gattungen. Sie wißen von keiner kleinen oder großen Secunde, kleinen oder großen Septime, u. s. w.

§. 111.

Die Ursache, warum die Griechen und Lateiner die Terzen und Sexten für Dißonanzen gehalten, hat ihren Grund in ihrer falschen Berechnung der Tonverhältniße, die noch in den neuern Zeiten, bis auf den Zarlino, gewißermaßen subsistiret hat. Auf eben die Art, als Gaudentius von der großen Terz und dem Tritonus spricht, welches leztere Intervall aber er hätte weg-

weglaßen können, spricht annoch vor etwann zweyhundert Jahren der berühmte Faber Stapulensis von den beyden Terzen, wenn er schreibt: daß, wenn selbige gleich das Gehör ungemein vergnügen, solche dennoch deßwegen für keine Consonanzen zu halten sind. Ja unter den practischen Tonkünstlern hat sich keiner vor dem Orlandus Laßus, die Terz zum Anfang oder Schluß eines Stücks zu gebrauchen, unterstanden. Derjenige, der zwar nicht zuerst eingesehn, daß die Terzen und Sexten zu den Consonanzen gehören, doch solches zuerst öffentlich gelehret hat, ist Glareanus. (Consonantiarum autem ordinem ita diuidunt Neoterici, vt aliae sint perfectae, aliae imperfectae consonantiae: Reliquae intercapedines omnes dissonantiae potius appellandae. *Perfectae* sunt quinque: *Vnisonus*, *diapente*, *diapason*, *diapente cum diapason*, ac *bisdiapason*. *Imperfectae* sunt quattuor: *Tertia*, *Sexta*, *Decima* ac *Decimatertia*. *Dissonantiae* sunt *sex*: *Secunda*, *Quarta*, *Septima*, *Nona*, *Undecima* & *Decima quarta*. Lib. I. Dod. p. 26.) Man sieht hieraus, wie er nicht allein die Terzen und Sexten, nach dem Sinn der Neuern, unter die Consonanzen, sondern auch, wider den Sinn der Alten, die Quarte unter die Dißonanzen setzet. Bey dem allen scheint die wahre Ration der Terzen und Sexten dem Glarean noch nicht bekannt gewesen zu seyn. Wenigstens hat er keine damit übereinstimmende Berechnung seiner Lehre beygefüget, und hat also dem Zarlino die Ehre aufbehalten, die wahren natürlichen Verhältniße der Töne zu entwickeln. Wir wollen sehen, was die Alten in dem arithmetischen Theile der Musik gelehrt haben. Zu den musikalischen Rechnungsarten an sich, deren Känntniß allhier vorausgesetzt wird, findet man Anleitung in meinen theoretischen Anfangsgründen der Musik.

§. 112.

So wie es die Musici heutiges Tages machen, daß sie für die zwölf halben Töne ihrer Octave alle Tage eine neue Art von Temperatur zum Vorschein bringen: so machten es die Alten in Ansehung der Berechnung der vier Töne ihrer Tetrachorde; und, um eine Art der Berechnung von der andern zu unterscheiden, theilten sie ihre Klanggeschlechte in verschiedne Gattungen, und bezeichneten selbige mit gewißen Nahmen, die sie theils von der Art der Berechnung selber, theils von der, dieser Berechnung zugeeigneten Kraft entlehnten. Was man aber itzo thut, das that man auch damahls. So wenig die Sänger ein Monochord in ihrer Kähle hatten, so

wenig

wenig hatten die Theoretiker eins in ihren Ohren. Man schrieb und rechnete, und die Practiker thaten, was sie konnten. Ich erstrecke das Können auf alles, was der Natur der menschlichen Stimme möglich ist, und supponire also den vortreflichsten Sänger. Man bildete sich ein zu hören, was man nicht hörte, und jeder fand sein Vergnügen in der Einbildung. Es ist einem geübten Sänger gar nicht unmöglich, zwischen dem Intervalle eines halben Tons einen mittlern Ton anzugeben. Wir haben auf unsern Theatern alle Tage die Probe davon. Aber um wieviel differirt dieser mittlere Ton von dem untern oder obern Ende des halben Tons? Welches Ohr ist im Stande, diese Grösse ohne Vergleichung mit einem Monochorde zu bestimmen, oder welche Stimme hat diese Größe dergestalt in ihrer Gewalt, daß sie solche niemahls verfehlt, und weder unten noch oben überschreitet? Laßt uns ehrlich seyn, und der menschlichen Natur nichts über ihre Kräfte zueignen. Nach allem diesen sind die verschiednen Berechnungen der verschiednen alten Klanggeschlechte nur eine bloße Grille der Theoretiker gewesen, die man nicht einmahl zur Wirklichkeit zu bringen, gesucht hat. Ich nehme meinen Beweiß daher, weil sie für diese verschiedne Eintheilungen der Geschlechte keine besondere Noten haben. Bey keinem Scribenten findet man andere Noten, als für eine einzige Art vom diatonischen, chromatischen oder enharmonischen Klanggeschlecht. Und was urtheilen sie annoch sogar von dem enharmonischen Geschlecht an sich? Auch mit der größten Arbeit, sagt Aristoxen, können kaum die Sinne des enharmonischen Geschlechts gewohnt werden. Die Sinne gehen sowohl den Sänger als Hörer an. Jener zwingt sich etwas zu machen, was er nicht machen kann, und dieser etwas zu begreiffen, was er nicht begreiffen kann. Die Rede ist von dem genausten Ausdruck mit der Stimme des gegebnen Tonverhältnißes. „Wir wollen, sagt Gaudentius, nur vom „diatonischen Klanggeschlechte sprechen. Denn dieses ist unter al„len dreyen das einzige, das man am öftersten singt. Es fehlet „nicht viel daran, daß die andern beyde gar nicht mehr Mode „sind.„ Dieser Scribent geht noch weiter als Aristoxen, und erklärt sogar das chromatische Geschlecht für beynahe verjährt. „Aus allen dreyen „Geschlechten, sagt Aristides, ist das diatonische das natürlichste, „weil es so gar von Leuten, die kein Werk von der Musik ma„chen, gesungen werden kann. Das enarmonische ist vielen un„möglich; weswegen auch nicht alle die Tonfortschreitung mit

„der Dieſi angenommen haben, indem ſie dieſes Intervall wegen „ſeiner Ungeſchicklichkeit für gänzlich unſangbar halten.„ Wenn Plutarch nach allem dieſen von dem enharmoniſchen Geſchlecht ſo viel Aufhebens macht; und ſich darüber aufhält, daß es die Muſici ſeiner Zeit verwerfen, ſo iſt dieſes ein unfehlbarer Beweiß, daß er in die Praxin keine beſondere Einſicht gehabt haben muß: weil er mit den Muſicis ſonſt einerley Gedanken über dieſen Artikel gehabt haben würde.

§. 113.

Ehe wir zu den Berechnungen der Alten ſelber kommen, wollen wir bemerken, daß ſie ſich zur Unterſuchung und Vorſtellung der Tonverhältniße nicht allein des pythagoriſchen Canons, ſondern annoch eines andern viereckigten Inſtruments bedienten, welches Helicon genennet, und wenigſtens mit vier Sayten bezogen ward. Auf dem mit vier Sayten, wovon bey Fig. 32. eine Abbildung befindlich iſt, ſind nicht mehr als die ſechs Conſonanzen der Griechen, und der ganze Ton zu haben. Wer mehrere Töne darauf verlanget, muß die Anzahl der Sayten vermehren. Beym Kircher findet man Nachricht von einem Helicon mit ſieben, und beym Cölius Rhodiginus mit neun Seyten. Um den Zweck eines Helicons von vier Sayten, dergleichen Ariſtides und Ptolomäus anführen, deſto näher einzuſehen, wollen wir eine Beſchreibung davon geben.

Das Viereck iſt ABCD, und die vier Sayten ſind AC, EK, LM, und BD. Den Abſtand der Sayten zu haben, theile man für die zweyte Sayte EK, den Raum von der erſten zur vierten Sayte in zween gleiche Theile. Wenn man hierauf die vier Sayten in den Einklang geſtimmet hat, ſo theile man die vierte Sayte BD in zween gleiche Theile, und ſetze einen Steg bey F. Man theile EK in vier gleiche Theile, und ſetze einen Steg bey H. Man theile LM in drey gleiche Theile, und ſetze einen Steg bey G. Das iſt der ganze Proceß, und vermittelſt deßelben erſcheint

1) Ratio dupla 2 : 1 bey AC gegen BF oder FD. ingleichen bey BF gegen EH, oder FD gegen EH. item bey GM gegen GL. (Octave.)
2) Ratio ſeſquialtera 3 : 2 bey AC gegen GM. ingleichen bey HK gegen FD. item bey BF gegen GL. (Quinte).
3) Ratio ſeſquitertia 4 : 3 bey AC gegen HK. ingleichen bey GM gegen DF. item bey GL gegen EH. (Quarte)

4) Ra-

4) Ratio 8 : 3 (*dupla super Bipartiens Tertias*) bey GM gegen EH. (Undecime.)
5) Ratio tripla 3 : 1 bey AC gegen GL. (Duodecime).
6) Ratio quadrupla 4 : 1 bey AC gegen EH. (Doppeloctave).
7) Ratio sesquioctova 9 : 8 bey HK gegen GM. (ganzer Ton).

§. 114.

Wenn **Pythagoras** den Zahlen vor dem Gehör den Vorzug gab, so ist es gar nicht zu verwundern, daß derselbe nicht hinter die wahren natürlichen Verhältniße der Intervallen kommen konnte. Er untersuchte nicht, was die Rationen 5 : 4 : 6 für eine Wirkung auf die menschlichen Ohren thaten. Das Ohr mußte sich bey ihm nach den Zahlen richten, und, weil er sich, dem Vorurtheile der Alten für den Quaternionem zu Folge, vorgenommen hatte, alle einfache Rationen, die diesen Umfang überschritten, für dißonirend zu erkennen: so hatten die Zahlen 5 : 4 : 6 folglich das Unglück, von der Anzahl seiner Consonanzen ausgeschloßen zu werden. Man weiß aus dem Plutarch, daß der Quaternio bey den Griechen in solchem Ansehen stand, daß man gar bey demselben zu schwören pflegte. Pythagoras gab also der großen Terz die Ration 81 : 64 × 5 : 4 = 81 : 80, und umgekehrt der kleinen Sexte die Ration 128 : 81 × 8 : 5 = 81 : 80. Eine solche, um das syntonische Comma 81 : 80 zu starke **große Terz** konnte freylich auf dem Monochord nicht angenehm ins Gehör fallen, wenn gleich die große Terz in der Praxi, wo die Sänger und Spieler solche in ihrem natürlichen Verhältniße nahmen, das Ohr nicht beleidigte. Pythagoras aber urtheilte von der großen Terz nach dem aus seinem Monochord ihr gegebenen Ration. So viel die große Terz zu stark war, so viel war die kleine Terz zu klein, weil die pythagorische Ration 32 : 27 × 6 : 5 = 81 : 80. Die **große Sexte** war folglich auch dißonirend; denn 27 : 16 × 5 : 3 = 81 : 80. Die großen Terzen und großen Sexten waren nemlich um eben dasjenige Comma zu hoch, was die kleine Terzen und kleine Sexten zu niedrig waren.

§. 115.

Man hätte denken sollen, daß, als die pythagorische Secte von dem Aristoxenus verdrungen, und die Arithmetik auf ihrem Throne erschüttert ward, die Terzen und Sexten ein sanfter Schicksal hätten erfahren müßen.

Aber Aristoxenus, der auf das Gehör pochte, hatte gleichwohl noch nicht Gehör genung, diesen Intervallen Recht wiederfahren zu laßen. Wenn er gleich in seinem chromatisch-tonidischen Geschlecht den Ohren eine kleine Terz in der Ration 6 : 5 vorstellte: so kam ihm, weil er seiner Abweichung von den Pythagoräern ungeachtet, noch an den vier erstern Zahlen hängen blieb, diese 6 : 5 gleichwohl noch nicht consonirend vor; und übrigens brachte er, in verschiedenen Eintheilungen der Klanggeschlechte, noch schlechtere Rationen für die Terzen und Sexten zum Vorschein, als sie jemahls Pythagoras gehabt hatte.

§. 116.

Derjenige, unter dessen Händen die Klanggeschlechte eine beßere Form zu allererst bekamen, war **Didymus**, und **Ptolomäus** folgte seinen Spuren. Beyde brachten die Ration 5 : 4 für die große Terz in ihr diatonisch-syntonisches Klanggeschlecht. Sie bedienten sich dabey zu gleicher Zeit der Ration 6 : 5 für die kleine Terz; aber sowohl dem einen als dem andern, fehlte es entweder an Herz, oder an Gehör, diese Intervalle in dem besagten Verhalte für consonirend zu erkennen. Sie ließen es immer bey der alten Meinung bewenden; ihr Zirkel maaß gut; aber ihr Ohr hörte falsch.

§. 117.

Wir machen den Anfang mit der **pythagorischen Eintheilung des Monochords**. Es erstrecket sich selbige nur auf das diatonische Geschlecht; denn weder das chromatische, noch enharmonische Geschlecht, war zu den Zeiten dieses Musici-Philosophen wahrscheinlicher Weise bekannt, wenn gleich Plutarch den ältern Olymp für den Erfinder des enharmonischen Klanggeschlechts ausgiebt. Man weiß, daß andere Scribenten diese Erfindung dem jüngern Olymp zuschreiben. Es ist auch glaublich, daß das chromatische Geschlecht vor dem enharmonischen erfunden worden ist, und daß solches deßwegen in dem Verzeichniße der Geschlechte aus diesem Grunde allezeit die mittlere Stellen zwischen beyden einnimmt. Ja daß das chromatische Geschlecht vor dem enharmonischen existirt haben müße, ist aus der Beschaffenheit und Natur der Sachen an sich zu schließen, wenn man gleich keine Urkunden darüber aufzuweisen hat. Hier ist die

die pythagorische Berechnung des diatonischen Geschlechts, so wie uns solche Aristides Quintilianus mittheilet.

		Copulat.	Rat.
a.	Nete hyperbol. —	2304 .	9 : 8
g.	Paran. hyperbol.	2592 .	9 : 8
f.	Trite hyperbol. —	2916 .	256 : 243
e.	Nete diezeugmen.	3072 .	9 : 8
d.	Paran. diezeugm.	3456 .	9 : 8
c.	Trite diezeugm. —	3888 .	256 : 243
h.	Paramese — —	4096 .	9 : 8
a.	Mese — — —	4608 .	9 : 8
g.	Lichan. meson. —	5184 .	9 : 8
f.	Parypate meson. —	5832 .	256 : 243
e.	Hypate meson. —	6144 .	9 : 8
d.	Lichanos hypat. —	6912 .	9 : 8
c.	Parypate hypat. —	7776 .	256 : 243
H	Hypate hypat. —	8192 .	9 : 8
A	Proslambanomenos.	9216 .	

		Copul.	Rat.
d.	Nete syn.	3456.	9 : 8
c.	Par. syn.	3888.	9 : 8
b.	Trite syn.	4374.	256 : 243
a.	Mese	4608.	

Man bemerket die Ration 81 : 64 für die große Terz.
32 : 27 für die kleine Terz.
9 : 8 für den ganzen Ton. Die Ration
10 : 9 war noch nicht bekannt.
256 : 243 für den halben Ton.

Wenn man die Terminos der Rationen versetzet, und den einen entweder duplirt oder halbirt: so hat man die Rationen für die umgekehrten Intervalle.

§. 118.

Zwischen den Zeiten des Pythagoras und Aristoxens, als das chromatische und enharmonische Geschlecht erfunden ward, wurden folgende Berechnungen von diesen beyden Geschlechten bekannt:

Genus chromaticum. Rat.	Copulatio.	*Genus enharmonicum.* Rat.	Copulat.
19: 16	192 a	81: 64	384 a
81: 76 — 27:25$\frac{1}{3}$.	228 fis(ges)	499:486 — 55$\frac{5}{9}$:54	486 f
256:243	243 f	512:499 — 32 :31$\frac{3}{16}$	499 e✠
	256 e		512 e

Hier ist 81:64 — a;f

§. 119.

Wir kommen auf die aristoxenische Sectionem Canonis, welche auch Aristides Quintilianus und Euclides angenommen haben. Diese Harmoniker theilen den ganzen Ton in zwölf Theile; und nehmen den halben Ton zu sechs Zwölftheilen an. Ein Drittheilton bekömmt vier Zwölftheile, und ein Viertheilton drey Zwölftheile. Ein ganzes Tetrachord wird also in dreyßig Theile unterschieden. Wir werden den ganzen Ton mit 12; den halben mit 6; den Drittheilton mit 4; und den Viertheilton mit 3 bemerken. Die Zahlen 4½ bedeuten ein Intervall von einem Viertheil- und Achttheiltone; 15 ein Intervall von einem ganzen und Viertheilstone; 18 ein Intervall von einem ganzen und halben Tone; 21 ein Intervall von sieben Viertheiltönen; 22 ein Intervall von einem ganzen, halben und Drittheiltone; und 24 ein Intervall von zween ganzen Tönen.

1) Das diatonische Geschlecht wird getheilt in das weiche und syntonisch-diatonische Geschlecht.

α) Das weiche diatonische Geschlecht besteht aus einem halben Ton, aus einem Intervall von drey Viertheiltönen, und einem Intervall von einem ganzen und Viertheilton:

$$\begin{array}{r} 6 \\ 9 \\ 15 \\ \hline 30 \end{array}$$

β) Das syntonisch-diatonische Geschlecht besteht aus einem halben Ton und zween ganzen Tönen:

$$\begin{array}{r} 6 \\ 12 \\ 12 \\ \hline 30 \end{array}$$

2) Das

2) Das chromatische Geschlecht wird getheilt in das weiche, fünfthalbige und tonidisch-chromatische Geschlecht.

α) Das weiche chromatische Geschlecht besteht aus zween Drittheiltönen und einem Intervalle, welches einen ganzen, halben und Drittheilton enthält.

$$\begin{array}{r} 4 \\ 4 \\ 22 \\ \hline 30 \end{array}$$

β) Das fünfthalbige chromatische Geschlecht besteht aus zweyen Intervallen, wovon jedes einen Viertheil- und Achttheilton enthält; und einem aus sieben Viertheiltönen bestehenden Intervalle.

$$\begin{array}{r} 4\frac{1}{2} \\ 4\frac{1}{2} \\ 21 \\ \hline 30 \end{array}$$

γ) Das tonidisch-chromatische Geschlecht besteht aus zween halben Tönen und einem Intervall, welches einen ganzen und halben Ton enthält, d. i. aus dem Triemitonio.

$$\begin{array}{r} 6 \\ 6 \\ 18 \\ \hline 30 \end{array}$$

3) Das enharmonische Geschlecht besteht aus zween Viertheiltönen und dem Ditono, d. i. einem Intervall von zween ganzen Tönen, oder unser großen Terz.

$$\begin{array}{r} 3 \\ 3 \\ 24 \\ \hline 30 \end{array}$$

§. 120.

Wenn man nun die vier Töne eines jeden Klanggeschlechts, vermittelst der Copulation, in zusammenhängenden Zahlen vorstellen will: so multiplicire man die Zahl 30, als in soviel Theile das Diatessaron oder das Tetrachord eingetheilet wird, mit der Anzahl der Eintheilungen, das ist mit der Zahl 3, kommt 90. Zu dieser Zahl 90 addirt man succeßive die Anzahl der dreißig Theile, die jedes Intervall haben soll, hinzu. Man sehe folgende Vorstellung davon, worinnen wir uns hin und wieder gebrochner Reductio-

Reductionen der Verhältniße bedienen werden, damit man den Betrag der Differenz durch den Bruch desto geschwinder einsehe.

1. *Genus diatonicum molle.*

Rationes.			Copulatio.		Spatia.
7 : 6		a	. 90		
19 : 17½	.	g	. 105	.	15
20 : 19	.	f	. 114	.	9
	.	e	. 120	.	6
					30

Differenzen gegen unsre Rationen.

Der halbe Ton	120 : 114 = 20 : 19	× 25 : 24	=	96 : 95
Eben derselbe	120 : 114 = 20 : 19	× 16 : 15	=	76 : 75
Der ganze Ton	114 : 105 = 19 : 17½	× 9 : 8	=	61 : 60$\frac{4}{7}$
Eben derselbe	114 : 105 = 19 : 17½	× 10 : 9	=	175 : 171
Der ganze Ton	105 : 90 = 7 : 6	× 9 : 8	=	28 : 27
Eben derselbe	105 : 90 = 7 : 6	× 10 : 9	=	21 : 20
Die kleine Terz	120 : 105 = 8 : 7	× 6 : 5	=	21 : 20
Die große Terz	114 : 90 = 19 : 15	× 5 : 4	=	76 : 75

Der halbe Ton ist gut, indem er zwischen unserm großen und kleinen halben Ton ein Mittel hält. Hingegen sind die beyden ganzen Töne desto schlechter, indem der eine 114:105 = 38:35 = 7$\frac{3}{5}$:7 nicht allein kleiner als der unsrige von 9:8, sondern annoch kleiner, als der von 10:9 ist. Der andere 105:90 = 7 : 6 ist wiederum zu hoch, indem er beynahe unsrer kleinen Terz 6:5 ähnlich kömmt, und nur das Comma 36:35 zur Differenz hat. Die kleine Terz endlich 120:105 = 8:7 ist soviel niedriger als die unsrige, daß sie im Grunde nur einen ganzen Ton ausmacht; hingegen ist die große Terz 114:90 = 19:15 um ein starkes Comma höher als die unsrige 5 : 4. Das war ein sehr ungeschicktes Klanggeschlecht.

Es ist wohl nicht nöthig zu erinnern, daß, wenn hier von weichen diatonischen und weichen chromatischen Klanggeschlechten geredet wird, der Ausdruck weich gar nicht dasjenige bedeutet, was er bey unsern Tonarten bedeutet.

2) Genus

2) *Genus diatonicum syntonum.*

Rationes.		Copulationes.	Spatia.
17 : 15.	a	. 90	
19 : 17.	g	. 102	. 12
20 : 19.	f	. 114	. 12
	c	. 120	. 6
			30

Differenzen gegen unsre Rationen.

Der ganze Ton	114:102 = 19 : 17	×	10:9 =	171:170
Ebenderselbe	114:102 = 19 : 17	×	9:8 =	153:152
Der ganze Ton	102: 90 = $10\frac{1}{5}$: 9	×	10:9 =	51: 50
Ebenderselbe	102: 90 = $10\frac{1}{5}$: 9	×	9:8 =	136:135
Die kleine Terz	120:102 = 6 : $5\frac{1}{5}$	×	6:5 =	51: 50
Die grosse Terz	114: 90 = 19 : 15	×	5:4 =	76: 75

3) *Genus Chromaticum molle.*

Rationes.		Copulationes.	Spatia.
$6\frac{2}{9}$: 5.	a	. 90	
29:28.	fis(ges)	. 112	. 22
30:29.	f	. 116	. 4
	e	. 120	. 4
			30

Wir werden, Raums wegen, hinführo nur die Differenzen der Terzen anführen, und solche sind allhier in Ansehung

der großen 116:90 = $19\frac{1}{3}$:15 × 5:4 = 29:$28\frac{1}{8}$
der kleinen 112:90 = $6\frac{2}{9}$: 5 × 6:5 = 28: 27

4) *Genus Chromaticum Sesculplum.*

Rationes.		Copulat.	Spatia.
$6\frac{1}{6}$: 5 .	a	. 90	
$38\frac{1}{2}$:37 .	fis(ges)	. 111	. 21
24 :$23\frac{1}{10}$.	f	. $115\frac{1}{2}$	. $4\frac{1}{2}$
	e	. 120	. $4\frac{1}{2}$
			30

Die große Terz $115\frac{1}{2}$:90 = $12\frac{5}{6}$:10 × 5:4 = 77:75
Die kleine Terz 111 :90 = $6\frac{1}{6}$: 5 × 6:5 = 37:36

5) *Genus chromaticum toniaeum.*

Rationes.		Copulat.	Spatia.
6 : 5	a	. 90	
19:18	fis(ges)	. 108	. 18
20:19	f	. 114	. 6
	e	. 120	. 6
			30

6) *Genus enharmonicum.*

Rationes.		Copulat.	Spatia.
19:15	. a	. 90	
39:38	. f	. 114	. 24
40:39	. e+	. 117	. 3
	e	. 120	. 3
			30

§. 121.

Zwischen den Zeiten des Aristoxens und des Ptolomäus blühten **Archytas, Gaudentius** und **Didymus**. **Archytas** wechselte die Ration 9 : 8 mit 8 : 7 ab, und brachte dadurch eine große Terz in der Ration 9 : 7 zum Vorschein. **Gaudentius** behielte die pythagorischen Verhältnisse für die beyden Terzen, nahm aber annoch den halben Ton 2187 : 2048 zu Hülfe, um vermittelst desselben sein chromatisches Geschlecht zu bilden. **Didymus** wechselte zu allererst die Ration 9 : 8 mit der von 10 : 9 für die zween auf einander folgenden ganzen Töne ab, und brachte dadurch die wahre Ration der großen Terz 5 : 4 zum Vorschein. **Ptolomäus** behielte die didymischen Rationen bey, und that nichts anders, als daß er selbige in seinem syntonisch-diatonischen System versetzte, und wo jener 10:9 gebraucht hatte, die Ration 9 : 8 anbrachte. Aber keiner von allen diesen erkannte die Terzen und Sexten für Consonanzen. Hier sind ihre Berechnungen.

1) *Genus*

1) *Genus toniaeo-diatonicum Archytæ.*

	Copulat.	*Ration.*
a	63	9 : 8
g	$70\frac{7}{8}$	8 : 7
f	81	28 : 27
e	84	9 : 8
d	$94\frac{1}{2}$	8 : 7
c	108	28 : 27
h	112	
a	126	9 : 8
g	$141\frac{3}{4}$	8 : 7
f	162	28 : 27
e	168	9 : 8
d	189	8 : 7
c	216	28 : 27
H	224	9 : 8
A	252	

		Ration.
d	$94\frac{1}{2}$	8 : 7
c	108	9 : 8
b	$121\frac{1}{2}$	28 : 27
a	126	

Die großen Terzen f : a, c : e, g : h, b : d haben die Ration 9:7 × 5:4 = 36:35.

Die kleinen Terzen a : c, g : b, d : f haben die Ration 7:6 × 6:5 = 36:35.

Die kleinen Terzen e : g, h : d haben die Ration 32:27 × 6:5 = 81:80.

Die Quarten a : d, h : e, c : f, d : g, e : a, f : b haben die Ration 4 : 3.

Die Quarte g : c hat die Ration 21 : 16 × 4 : 3 = 64 : 63.

Die kleinen Sexten a : f, e : c, h : g, d : b haben die Ration 14 : 9 × 8 : 5 = 36 : 35.

Die großen Sexten c : a, b : g, f : d haben die Ration 12 : 7 × 5 : 3 = 36 : 35.

Die großen Sexten g : e, d : h haben die Ration 27 : 16 × 5 : 3 = 81 : 80.

Die Quinten d : a, e : h, f : c, g : d, a : e, b : f haben die Ration 3 : 2.

Die Quinte c : g hat die Ration 32 : 21. × 3 : 2 = 64 : 63. Der ganze Ton 8 : 7 giebt in der Umkehrung die kleine Septime 7 : 4, und der ganze Ton 9 : 8 die kleine Septime 16 : 9. der halbe Ton 28 : 27. giebt in der Umkehrung die große Septime 27 : 14.

2) *Genus*

(2) *Genus syntono-diatonicum.*

1) *Didymi.*

	Copulat.	Rat.
a	36	9 : 8
g	$40\frac{1}{2}$	10 : 9
f	45	16 : 15
e	48	9 : 8
d	54	10 : 9
c	60	16 : 15
h	64	
a	72	9 : 8
g	81	10 : 9
f	90	16 : 15
e	96	9 : 8
d	108	10 : 9
c	120	16 : 15
H	128	9 : 8
A	144	

pro tetrach. synemmeno.

d	54	10 : 9
c	60	9 : 8
b	$67\frac{1}{2}$	16 : 15
a	72	

Rationen der kleinen Terzen.

a c, d f, g b } 6 : 5

der kleinen Terzen.

h d, e g } 32 : 27

der großen Terzen.

c e, f a } 5 : 4

2) *Ptolomaei.*

	Copulat.	Rat.
a	36	10 : 9
g	40	9 : 8
f	45	16 : 15
e	48	10 : 9
d	$53\frac{1}{3}$	9 : 8
c	60	27 : 25
h	$64\frac{4}{5}$	
a	72	10 : 9
g	80	9 : 8
f	90	16 : 15
e	96	10 : 9
d	$106\frac{2}{3}$	9 : 8
c	120	27 : 25
H	$129\frac{3}{5}$	10 : 9
A	144	

pro tetrach. synemmeno.

d	$53\frac{1}{3}$	9 : 8
c	60	9 : 8
b	$67\frac{1}{2}$	16 : 15
a	72	

Rationen der kleinen Terzen.

a c, h d, e g } 6 : 5

der kleinen Terzen.

d f, g b } 32 : 27

der großen Terzen,

c e, f a } 5 : 4

Rationen der großen Terz.
g h 81 : 64

der Quarten.
a d
h e
c f
d g
e a
f b
} 4 : 3

der Quarte.
g c 27 : 20

der Quinten.
a e
d a
e h
f c
g d
b f
} 3 : 2

der Quinte.
c g 40 : 27

der kleinen Sexten.
e c
a f
} 8 : 5

der kleinen Sexte.
h g 128 : 81

der großen Sexten.
d h
g e
} 27 : 16

der großen Sexten.
c a
f d
b g
} 5 : 3

und so weiter.

Rationen der großen Terz.
g h 100 : 81.

der Quarten.
h e
c f
d g
e a
f b
g c
} 4 : 3

der Quarte.
a d 27 : 20.

der Quinten.
e h
f c
g d
a e
b f
c g
} 3 : 2

der Quinte.
d a 40 : 27

der kleinen Sexten.
e c
a f
} 8 : 5

der kleinen Sexte.
h g 81 : 50.

der großen Sexten.
f d
b g
} 27 : 16

der großen Sexten.
c a
d h
g e
} 5 : 3

Man

Man sieht aus der Vergleichung der ptolomäischen Berechnung mit der didymischen, daß beyde eine gleiche Anzahl von Terzen, Quarten, Quinten, rc. von einerley Art enthalten, und daß der Unterscheid in nichts anderm besteht, als daß beym Ptolomäus die von ihrer natürlichen Größe abweichenden Quinte die Töne d a trift, wenn beym Didymus solches mit c g geschicht, und so mit den andern Intervallen. Die Ehre der Verbeßerung dieses Geschlechts gehört also unstreitig dem Didymus.

3. 4) *Ptolomæi genus.*

1) *diatonico-molle.*

	Copulat.	Rat.
a	63	8 : 7
g	72	10 : 9
f	80	21 : 20
e	84	

2) *diatonico-æquale.*

	Copulat.	Rat.
a	9	10 : 9
g	10	11 : 10
f	11	12 : 11
e	12	

So wie sich eine Octave gegen die andere verhält, so verhält sich ein Tetrachord gegen das andere. Man braucht also nur die Berechnung eines einzigen Tetrachords aus einem Klanggeschlecht zu wißen, um ihrer vier und fünf in einer zusammenhängenden Zahlenreihe bilden zu können. Wir laßen deßwegen die weitere Ausführung der ptolomäischen Berechnung der beyden vorhergehenden Klanggeschlechte, zur Ersparung des Raumes, weg.

5) *Genus chromatico-syntonum Gaudentii.*

		Copulat.	Rationes.
a	Nete hyperbolaeon	5184	32 : 27
fis	Hyperbolaeon chromat.	6144	2187 : 2048
f	Trite hyperbolaeon	6561	256 : 243
e	Nete diezeugmenon	6912	32 : 27
cis	Diezeugmenon chromat.	8192	2187 : 2048
c	Trite diezeugmenon	8748	256 : 243
h	Paramesos	9216	9 : 8
a	Mese	10368	32 : 27
fis	Meson chromatice	12288	2187 : 2048
f	Parypate meson	13122	256 : 243
e	Hypate meson	13824	32 : 27
cis	Hypate chromatice	16384	2187 : 2048
c	Parypate hypaton	17496	256 : 243
H	Hypate hypaton	18432	9 : 8
A	Proslambanomenos	20736	

6) *Chromatico-Syntonum.*

(α) *Didymi.*

a	.	36	6 : 5
fis	.	$43\frac{1}{5}$	25 : 24
f	.	45	16 : 15
e	.	48	6 : 5
cis	.	$57\frac{3}{5}$	25 : 24
c	.	60	16 : 15
h	.	64	
a	.	72	6 : 5
fis	.	$86\frac{2}{5}$	25 : 24
f	.	90	16 : 15
e	.	96	6 : 5
cis	.	$115\frac{1}{5}$	25 : 24
c	.	120	16 : 15
H	.	128	9 : 8
A	.	144	

(β) *Ptolomaei.*

a	36	6 : 5
fis	$43\frac{1}{5}$	25 : 24
f	45	16 : 15
e	48	6 : 5
cis	$57\frac{3}{5}$	25 : 24
c	60	27 : 25
h	$64\frac{4}{5}$	
a	72	6 : 5
fis	$86\frac{2}{5}$	25 : 24
f	90	16 : 15
e	96	6 : 5
cis	$115\frac{1}{5}$	25 : 24
c	120	27 : 25
H	$129\frac{3}{5}$	10 : 9
A	144	

Pro

Pro tetrach. Synemmeno.				Pro tetrach. Synemmeno.		
d	. 54	32 : 27		d	53⅓	200 : 243
h	. 64	135 : 128		h	64⅘	25 : 24
b	. 67½	16 : 15		b	67½	16 : 15
a	. 72			a	72	

Wenn man das syntonisch-diatonische und syntonisch-chromatische Klanggeschlecht des Didymus und Ptolomäus zusammen nimmt: so entstehet daraus folgendes diatonisch-chromatisches Geschlecht:

(1) Das Didymische.

a	36	9 : 8	
g	40½	16 : 15	10 : 9 = f : g
fis	43⅕	25 : 24	
f	45	16 : 15	
e	48	9 : 8	
d	54	16 : 15	10 : 9 = c : d
cis	57⅗	25 : 24	
c	60	16 : 15	
h	64		
a	72	9 : 8	
g	81	16 : 15	10 : 9 = f : g
fis	86⅖	25 : 24	
f	90	16 : 15	
c	96	9 : 8	
d	108	16 : 15	10 : 9 = c : d
cis	115⅕	25 : 24	
c	120	16 : 15	
H	128	9 : 8	
A	144		

Pro tetrachordo synemmeno.

d	54	10 : 9	
c	60	16 : 15	9 : 8 b = c
h	64	135 : 128	
b	67½	16 : 15	
a	72		

(2) Das Ptolomäische.

a	36	10	:	9	
g	40	27	:	25	9 : 8 = f : g
fis	43⅕	25	:	24	
f	45	16	:	15	
c	48	10	:	9	
d	53⅓	27	:	25	9 : 8 = c : d
cis	57⅗	25	:	24	
c	60	27	:	25	
h	64⅘		:		
a	72	10	:	9	
g	80	27	:	25	9 : 8 = f : g
fis	86⅖	25	:	24	
f	90	16	:	15	
c	96	10	:	9	
d	106⅔	27	:	25	9 : 8 = c : d
cis	115⅕	25	:	24	
c	120	27	:	25	
H	129⅗	10	:	9	
A	144				

Pro tetrachordo synemmeno.

d	53⅓	9	:	8	
c	60	27	:	25	9 : 8 = b : c
h	64⅘	25	:	24	
b	67½	16	:	15	
a	72				

Aus diesen beyden diatonisch-chromatischen Geschlechten des Didymus und Ptolemäus haben alle verbeßerte diatonisch-chromatische Geschlechte der heutigen Zeit ihren Ursprung genommen.

7) Chra-

7) *Chromatico-toniaeum Ptolomaei.*

Ratio.	Copulatio.
7 : 6	66 a
12 : 11	77 fis (ges)
22 : 21	84 f
	88 e

Hier ist 14 : 11 = a : f

8) Ebendeßelben *chromaticum molle.*

Ratio.	Copulatio.
6 : 5	105 a
15 : 14	126 fis (ges)
28 : 27	135 f
	140 e

Hier ist 9 : 7 = a : f

9) *Enharmonicum Architae.*

Ratio.	Copulat.
5 : 4	84 a
36 : 35	105 f
28 : 27	108 e +
	112 e

10) *Enharmonicum Ptolomaei.*

Ratio.	Copulatio.
5 : 4	276 a
24 : 23	345 f
46 : 45	360 e +
	368 e

Ein anders von einem unbekannten Auctore.

Ratio.	Copulatio.
5 : 4	24 a
31 : 30	30 f
32 : 31	31 e +
	32 e

§. 122.

Es ist zu verwundern, daß der große Reformator der Tonkunst, der berühmte Guido Aretinus, da er die Tetrachorde abschafte, nicht auch zugleich die Berechnungen der Töne zu verbeßern suchte. Doch es läßet sich nicht alles mit einmahl unternehmen. Er that, was ihm zu seiner Zeit möglich war. Das System der Musik entbährte noch zu seiner Zeit der beyden Töne *gis* und *dis*, oder *as* und *es*. Die platonisch-chromatische Octave bestand noch aus den zehn Tönen: c cis d e f fis g a B h, und nicht mehrern, so wie bey den Griechen. Man spielte nur aus den sechs Tönen c d e f g a, und nicht mehrern. Die Terzen und Sexten hießen noch immer Dißonanzen. Guido Aretinus begnügte sich, nach Art der Alten seine Töne zu berechnen, wenn er sie gleich schon anders zu brauchen wußte. Hier ist seine Gamme, mit den dabey gefügten Verhältnißen, so wie sich solche

in seinem Introductorio befindet. Er hat selbige nach dem Sinne des Pythagoras und Gaudentius eingerichtet, wie man aus einer Gegeneinanderhaltung seines Calculi mit dem diatonisch-diatonischen des Pythagoras und dem chromatisch-syntonischen Geschlecht des Gaudentius sehen kann.[1] Doch ist die folgende Verhältnißtabelle nur an denjenigen Oertern, wo die Töne a. b. h. vorkommen, chromatisch, und im übrigen durchgehends diatonisch.

Rat.		Copulae.	
9 :	8.	1536.	c̿
6 :	8.	1728.	d̿
256 :	243.	1944.	c̿
2187 :	2048.	2048.	h̄
256 :	243.	2187.	b̄
9 :	8.	2304.	ā
9 :	8.	2592.	ḡ
256 :	243.	2916.	f̄
9 :	8.	3072.	ē
9 :	8.	3456.	d̄
256 :	243.	3888.	c̄
2187 :	2048.	4096.	h
256 :	243.	4374.	b
9 :	8.	4608.	a
9 :	8.	5184.	g
256 :	243.	5832.	f
9 :	8.	6144.	e
9 :	8.	6912.	d
256 :	243.	7776.	c
9 :	8.	8192.	H
9 :	8.	9216.	A
		10368.	G

(Zu den ersten fünf Tönen:) Dieses sind die fünf, vom Guido den griechischen Tetrachorden, (worinnen solche nur *quad potestatem*, in Ansehung der Tonarten oder Versetzungen, aber nicht ausgedrückt, vorhanden waren,) hinzugefügten Töne.

(Zu G:) Diese tiefe Sayte ist ebenfals vom Guido ausdrücklich hinzugefüget worden.

§. 123.

Die meisten diatonischen und chromatischen Berechnungen, die wir angeführet haben, sind bis zur Zeit des berühmten Zarlino bey den Theoretikern

tikern Mode geblieben. Dieser Fürst der neuern Musik, wie ihn Broßard nennet, nahm sich vor, die Theorie zu verbeßern, und er hat diese Verbeßerung mit allgemeinem Beyfalle zu Stande gebracht. Er legte die guten Berechnungen des Didymus und Ptolomäus zum Grunde, bauete hierauf, und gieng weiter. Seinen Lehrsätzen haben wir es zu verdanken, daß wir die wahren natürlichen Verhältniße der Intervalle kennen, und wißen, daß die Terzen und Sexten unter die Consonanzen gehören. Er verwandelte den Quaternionem des Pythagoras 1. 2. 3. 4. in den Senionem 1. 2. 3. 4. 5. 6, und vereinigte dadurch Zirkel und Gehör; ein Ruhm, wornach Ptolomäus strebte, den er aber nicht so glücklich gewesen ist, zu erhalten. Zarlino vermehrte endlich die Octave mit den beyden Tönen gis und dis, und theilte jene in zwölf halbe Töne. Wenn in der heutigen Musik, da man aus allen zwölf Tönen ohne Unterscheid spielet, und zu dem Ende eine gleichschwebende Temperatur gebraucht, seine verbeßerte Klanggeschlechte von wenigem Nutzen mehr sind: so verringert dieses nicht den Wehrt seiner Entdeckungen. Zu seiner Zeit spielte man nur aus sechs Tönen, und die übrigen sechs halben Töne kamen nicht als Haupt- oder Endigungssayten, sondern nur als Nebentöne in Betracht. Man würde aber ohne den Zarlino nicht so weit in der Musik gekommen seyn, als geschehen ist; und **Neidhardt**, dem die itzigen Zeiten die gleichschwebende Temperatur schuldig sind, würde solche schlecht berechnet haben, wenn er nicht zuvor die wahren natürlichen Tonverhältniße gekannt hätte. Auf was für eine Art Zarlino das didymische und ptolomäische System verglichen, wird man aus folgenden Vorstellungen sehen:

	c d,	d e.	e f.	f g.	g a.	a h.	h c.
Didymus.	10:9.	9:8.	16:15.	10:9.	9:8.	9:8.	16:15.
Ptolomäus.	9:8.	10:9.	16:15.	9:8.	10:9.	10:9.	27:25.
Zarlino.	9:8.	10:9.	16:15.	9:8.	10:9.	9:8.	16:15.

Diejenigen, die bishero den Didymus für den Urheber des leztern Klanggeschlechts hieselbst gehalten haben, können sich itzo eines andern belehren, und versichert seyn, daß **Prinz** Recht; **Neidhardt** aber Unrecht hat. Doch dieses gehört zur neuen Historie. Wir gehen zu den andern Theilen der alten Musik, und nehmen die Metrik vor uns.

§. 124.

Durch Metrik wird derjenige Theil der Musik bey den Alten verstanden, worinnen die Lehre von den Buchstaben, Sylben, Tonfüßen, Metris und Versarten vorgetragen wird. Man sieht hieraus, daß alles was in der Metrik vorkömmt, einen Theil der Grammatik und Verskunst ausmacht. Da wir keine griechische Verse componiren wollen: so werden wir uns in dem Artikel der Metrik so kurz als möglich faßen. Ein Buchstabe ist der kleinste Theil eines articulirten Lauts. Die Buchstaben werden in Selbst- und Mitlauter eingetheilet. Aus Buchstaben entstehen Sylben, welche entweder kurz, lang oder gleichgültig sind; und aus der Zusammensetzung zwoer oder mehrer Sylben entstehen Tonfüße, welche in gleicher Anzahl bey den Griechen und Lateinern sind, vier von zwoen Sylben; acht von dreyen; sechzehn von vieren; zwey und dreißig von fünfen, und vier und sechzig von sechsen. Man kann hievon meine Anleitung zur Singcomposition nachschlagen. Aus Tonfüßen entstehen Metra, die wie ein Theil vom Ganzen, von dem was man Rhytmus nennet, unterschieden sind. Diesen Unterscheid lehren Aristides Quinctilianus, Suidas, und Martianus Capella. Man siehet hieraus, daß man nur erstlich in den neuern Zeiten diese beyden Wörter zu vermengen, und in unrechtem Verstande zu brauchen angefangen. Es giebt vielerley Arten von Metris, als das jambische, trochäische, dactylische, anapästische, choriambische, u. s. w. Auch hievon findet man in meiner Anleitung zur Singcomposition Nachricht. Aus dem verschiednen Gebrauch der Metrorum entstehen verschiedne Versarten, die entweder von den Metris selbst, oder von andern damit verbundnen Umständen ihren Nahmen erhalten. Das ist alles, was zur Metrik gehört.

§. 125.

Wir werden uns etwas länger bey der Rhytmik und Rhytmopöie (Tactordnung) aufhalten. Die Rhytmik beschäftigt sich mit der Erklärung der Regeln der rhytmischen Musik; und die Rhytmopöie bringt diese Regeln zur Ausführung. Jene ist also theoretisch, diese praktisch. Ein Rhytmus wird von dem Aristides Quinctilianus als eine Zusammensetzung von verschiednen Zeiten beschrieben, die unter sich eine gewiße Ordnung, oder ein gewißes Verhältniß beobachten. (*Rhytmus est qui constat ex temporibus aliquo ordine coniunctis.*) Die Griechen bedienen sich nicht

allein

allein dieses Worts Rhytmus, die Dauer auf einander folgender musikalischen Töne, und das in derselben Folge herrschende Verhältniß auszudrücken. Sie brauchen daßelbe auch, diejenige Tactordnung anzuzeigen, die sich in dem Fluge eines Vogels, in dem Lauffe der Thiere, in den Gebährden, Figuren und Schritten eines Tänzers, in dem Pulsschlag, und der Bewegung des Athemhohlens findet. Ja sie wenden es so gar bey unbeweglichen Körpern an, z. E. bey einem Gemählde, bey einer Bildsäule, u.s.w.

§. 126.

Um sich von dem musikalischen Rhytmus der Alten einen Begriff zu machen, ist zu merken, 1) daß die Musik, wovon hier die Rede ist, auf einen poetischen Text componirt war, worinnen es lange und kurze Sylben gab; 2) daß man eine kurze Sylbe noch einmahl so geschwinde aussprach, als eine lange; daß also 3) die erste nur eine Zeit, oder eine Moram, die andere aber zwo Zeiten oder Moras gehalten ward; 4) daß die Verse, die man sang, aus einer gewissen Anzahl von Tonfüßen bestanden, welche aus der verschiednen Folge und Ordnung dieser langen und kurzen Sylben entsprungen; und 5) daß der Rhytmus des Sängers diesen poetischen Rhytmum regelmäßig nachahmen muste. So wie die Tonfüsse, sie mogten beschaffen seyn wie sie wollten, allezeit in zweene gleiche oder ungleiche Theile unterschieden wurden, wovon einer Arsis oder die Erhebung, und der andere Thesis oder die Niederlaßung genennet wurde: so wurde auch der musikalische Rhytmus, in Absicht auf den poetischen, in zween solcher gleichen oder ungleichen Theile unterschieden, und werden wir uns zur Bezeichnung derselben der heutigen Wörter Aufschlag und Niederschlag bedienen. Diese beyden Theile des Rhytmus waren deßelben zwo Zeiten, die darinnen von den syllabischen Zeiten unterschieden waren, daß jene, die musikalischen, in allen Tonfüßen, die die Anzahl von zwo kurzen überschritten, mehrere Zeiten von diesen leztern, nemlich den syllabischen, enthielten.

§. 127.

Die Dauer dieser rhytmischen Zeiten, und ihre Ordnung anzuzeigen, sezten die Alten drey Hauptrhytmen feste, welche waren,

1) der gleiche Rhytmus, (*genus rhytmicum aequale*), in der Proportion 1 : 1.

ungleis

Ungleiche Rhytmi.
(2) Der doppelte Rhytmus (*genus rhytmicum duplum*, oder *diplasion*,) in der Proportion 2 : 1.
(3) Der hemiolische Rhytmus, (*genus rhytmicum sesquialterum*, oder *hemiolium*,) in der Proportion 3 : 2.

Einige fügten noch einen vierten hinzu, in der Proportion 4 : 3, welcher *genus Epitriton* oder *supertertium* genennet ward.

§. 128.

Der gleiche Rhytmus 1 : 1 bestand aus zween gleichen Theilen, davon jeder bis zu acht syllabischen Zeiten anwachsen konnte. Folglich konnten in dem ganzen Rhytmo sechzehn Zeiten, aber nicht mehrere Platz haben. (Aequale incipit a rhytmo duorum temporum, completurque rhytmo temporum sedecim, quod non valeamus maiores huius generis rhytmos dignoscere. *Aristid. Quinct.*)

Der doppelte Rhytmus 2 : 1 bestand aus drey gleichen Zeiten, oder zween ungleichen Theilen, von welchen beyden der eine just noch einmahl soviel als der andere enthielte, und selbiger konnte, von zwo syllabischen oder kurzen Zeiten an, bis auf die Anzahl von zwölf Zeiten vermehret werden. In dem ganzen Rhytmo konnten also achtzehn Zeiten, aber nicht mehrere, Platz haben. (Duplum l. Diplasion incipit a rhytmo trium temporum; finit vero in rhytmo temporum octodecim. Neque enim vltra huius rhytmi naturam percipimus. *Aristid. Quinctil.*)

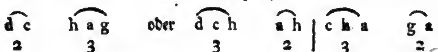
Der hemiolische Rhytmus 3 : 2 bestand aus fünf gleichen Zeiten, oder zween ungleichen Teilen, von welchen beiden der eine drey, und der andere zwo syllabische Zeiten enthielte. Der größre Theil konnte von drey syllabischen oder kurzen Zeiten an, bis auf die Anzahl von funfzehn Zeiten vermehret werden. In dem ganzen Rhytmo konnten also fünf und zwanzig syllabische Zeiten, aber nicht mehrere, Platz haben. (Sesquialterum l. hemiolium incipit a rhytmo quinorum temporum; completur autem rhytmo temporum viginti quinque. Huc enim vsque eiusmodi rhytmum sensus percipit. *Arist. Quinct.*

Der epitritische Rhytmus 4 : 3 bestand aus sieben gleichen Zeiten, oder zween ungleichen Theilen, von welchen beyden der eine vier, und der andre drey syllabische oder kurze Zeiten enthielte. Der größre Theil konnte

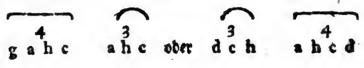
konnte von vier syllabischen Zeiten an bis auf acht zunehmen. In dem ganzen Rhytmo konnten also vierzehn Zeiten, aber nicht mehrere Platz haben. Dieser Rhytmus aber wurde selten gebraucht. (Addunt aliqui genus Epitriton l. supertertium, quod a rhytmo septenum temporum incipit, perficiturque quattuordecim temporibus; cuius rarus vsus est. *Arist. Quintil.*)

Man wird leicht erkennen, daß 1) der Rhytmus in proportione aequali mit unserm Zweyviertheil- Vierviertheil- oder Achtviertheil-tact übereinkömmt. 2) Daß der Rhytmus in proportione dupla mit unserm Dreyachttheil- Dreyviertheil- oder Dreyzweytheiltact übereinkömmt. Der hemiolische Rhytmus würde den von einigen Musicis unsrer Zeit versuchten, aber wegen ihrer Unbequemlichkeit wieder verworfnen Tactarten von $\frac{5}{1}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{8}$; der epitritische aber, der in gleichem Falle mit dem vorhergehenden ist, den Tactarten von $\frac{7}{1}$ $\frac{7}{2}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{8}$ beykommen. Wir können aber in unsrer geraden Tactart den hemiolischen, und in der ungeraden den epitrischen Rhytmus, vermittelst der Hülfe der Triolen, gewissermaßen ausdrücken, z. E.

Der hemiolische Rhytmus im Zweyviertheiltact vermittelst lauter Achttheile,



Der epitrische Rhytmus im Dreyviertheiltact mit lauter Achttheilen.



§. 129.

Man sieht hieraus, daß die Bewegung, die man einem Rhytmo gab, geschwinder oder langsamer seyn konnte, ohne daß der Rhytmus dadurch etwas von seiner Natur verlohr, weil zu dieser Gleichförmigkeit nichts mehr erfordert ward, als daß die beyden rhytmischen Hauptzeiten, der Nie-

derschlag und Aufschlag, sie mochten geschwinde oder langsam seyn, nur ihr Verhältniß unter sich beobachteten. Es konnte aber die Langsamkeit in jedem rhytmischen Genere, nur bis zu einem gewißen Grade genommen werden, deßen Ueberschreitung das Ohr außer Stande gesetzet haben würde, diese Verhältniße wahrzunehmen.

§. 130.

Außerdem wurde der Rhytmus annoch, nach der Beschaffenheit der Tonfüße, deren die musikalische Poesie fähig war, auf eine andere Art abgetheilet. In Absicht auf selbige gab es einfache, zusammengesetzte und vermischte Rhytmen.

Ein einfacher Rhytmus (rhytmus incompositus) war, worinnen nur eine Art von Tonfüßen Statt fand, z. E. zween Pyrrichii oder vier kurzen.

Ein zusammengesetzter Rhytmus war, der aus zwo, oder mehrern Arten von Tonfüßen bestand, z. E. aus einem Dactylus und Anapäst, einem Jamben und Trochäus, u. s. w.

Ein vermischter Rhytmus war, der entweder in zwo rhytmische Zeiten, gleiche oder ungleiche; oder in mehrere Rhytmen aufgelöset werden konnte. z. E. ein aus sechs syllabischen Zeiten, oder sechs kurzen, bestehender Rhytmus konnte 1) zu zween gleichen Zeiten geschlagen werden, drey auf jeden Schlag; oder zu zween ungleichen Zeiten, vier auf einen, und zwo auf den andern Schlag. 2) Er konnte aber auch in drey andere gleiche Rhytmen aufgelöset werden, jeden zu zwo kurzen gerechnet; oder auch in zween ungleiche Rhytmen, auf jeden eine kurze und lange, oder eine lange und kurze gerechnet. Aristides wirft die Frage auf, wie man einen vermischten Rhytmus machen müße, und lehret, daß solcher so beschaffen seyn müße, daß die kleinern rhytmischen Figuren, oder Schemata, woraus er bestehe, eben das Verhältniß unter sich haben, als die Zeiten eines einfachen Rhytmi. Setzt, ihr wollet einen Rhytmum von zehn Zeiten machen. (α) Selbiger kann nicht aus einem Zweyer und Achter bestehen; denn die Ratio quadrupla 8 : 2 = 4 : 1 enthält keinen Rhytmum, z. E.

◡◡	◡◡◡◡◡◡◡◡
2	8
1	4

Auf

Auf unsere heutige Musik dieses zu appliciren, wollen wir jede dieser Zeiten in einen ganzen Tact verwandeln. Wenn diese zehn Tacte, die einen grössern Rhytmum enthalten, in vier kleinere Rhytmos oder Einschnitte vertheilet werden sollen: so ist wohl nichts dawider einzuwenden, wenn allezeit zween und zween in der Ratione 4 : 1 hintereinander gesetzet werden, das ist, erstlich ein Rhytmus von vier Tacten, hernach ein Einer; dann wieder ein vierfacher, und zuletzt wieder ein einfacher. Denn es findet hier eine vollkommne Symmetrie Statt. Wenn man aber die Rationem quadruplam nur einmahl gebraucht, ohne sie zu wiederhohlen: so findet sich alsdenn ohne Zweifel eine rhytmische Ungleichförmigkeit, die das Ohr nicht anders als mangelhaft empfinden kann. Wenn ich diesen Rhytmum denarium dergestalt vertheile, daß erstlich acht und hernach zween Tacte, oder umgekehrt, erstlich zween Tacte und hernach achte kommen: so ist der Achter zu lang gegen den Zweyer, um dem Ohr Gnugthuung zu geben, und folglich kann ein so vertheilter Rhytmus von zehn Tacten nicht angenehm seyn.

β) Aristides lehret weiter: daß, wenn der Octonarius in einen Ternarium und Quinarium verändert, und alsdenn der Binarius hinzugefügt wird, auch keine Ordnung vorhanden ist; wohl aber, wenn der Quinarius in einen Dreyer und Zweyer verwandelt wird, indem alsdenn der Dreyer zu den Zweyern die Rationem sescuplam 3 : 2 macht, und alsdenn können die rhytmischen Figuren entweder so folgen:

2.3 : 3.2, oder 3.2 : 2.3.
oder 3.2 : 3.2, oder 2.3 : 2.3.

Dieses hat auch in unsrer Musik seine Richtigkeit, wenn wir wiederum für jede Zeit einen Tact annehmen.

γ) Ferner, wenn der Zehner in einen Ternarium und Septenarium vertheilt wird: so ist auch kein Rhytmus vorhanden. Wenn aber der Septenarius in 3 und 4 zerlegt wird: so wird die Ratio supertertia 4:3 erhalten, und die Figuren können folgen:

4. 3.3, oder 3.3. 4, oder 3. 4. 3.

δ) Annoch kann der Zehner mit 6 . 4. gemacht werden, weil die Ratio sesquialtera 3:2 bleibt.

ε) Endlich kann derselbe mit 5 . 5 gemacht werden, weil alsdenn die Ratio aequalis 1 : 1 vorhanden ist.

§. 131.

Wenn der gleiche Rhytmus auch der dactylische; der doppelte der jambische, und der hemiolische der päonische von den Alten genennet wird, so bilde man sich nicht ein, als ob im dactylischen Rhytmo nur Dactyli, im jambischen Jamben, und im päonischen lauter Päons Platz haben müßten. Nichts weniger als dieses. Die Musici hatten bey diesen Benennungen ihr Augenmerk auf das bloße Verhältniß der Tonfüße eines solchen Rhytmi, und nicht auf die Anzahl, die Beschaffenheit und Einrichtung der Sylben, woraus diese Tonfüße bestanden. Also konnten α) im dactylischen oder gleichen Rhytmo alle folgende Tonfüße Statt finden, weil darinnen das Verhältniß wie 1 : 1 ist.

1) Der Pyrrichius $\overset{p}{v} \mid \overset{e}{v}$

Die Buchstaben p e bedeuten so viel als positio und elevatio, oder thesis und arsis.

2) Der Proceleusmaticus $\overset{p}{v}v \mid \overset{e}{v}v$

3) Der Dactylus $\overset{p}{—} \mid \overset{e}{v}v$

4) Der Anapäst $\overset{e}{v}v \mid \overset{p}{—}$

5) Der Spondäus $\overset{p}{—} \mid \overset{e}{—}$

6) Der Dispondäus $\overset{p}{—}— \mid \overset{e}{—}—$

7) Der Spondäo-Pyrrichius —— | vv

8) Der Pyrrichio-Spondäus vv | ——

Um in den beyden leztern Tonfüßen die Proportion 1 : 1 zu finden, muß man bedenken, daß sie zusammengesetzte Füße sind, und man muß die beyden langen für sich, und die beyden kurzen auch für sich allein betrachten. Denn sonsten gehören sie sichtbarlich zu dem Generi Diplasio, und enthalten die Proportion 2 : 1, nemlich zwo langen gegen eine, in zwoen kurzen vorkommende, lange.

β) In dem Jambischen oder doppelten Rhytmo können folgende Tonfüße Statt finden:

1) Der

1) Der Jambus v | —
2) Der Trochäus — | v
3) Der Orthius — — | — — — —
4) Der Trochäus Semantus — — — — | — —

(5) Der Jambo-Trochäus v — | — v
(6) Der Trochäo-Jambus — v | v —

7 Der Trochäus a Jambo v — — v — v — v —
8 Der Trochäus a Bacchio — v v — — v — v
9 Der Bacchius a Trochäo — v — v v — — v
10 Der Jambus Epitritus — v — v — v v —

11 Der Jambus a Trochäo — v v — v — v —
12 Der Jambus a Bacchio v — — v v — v —
13 Der Bacchius a Jambo v — v — — v v —
14 Der Trochäus Epitritus v — v — v — — v

15 Der einfache Bacchius a Jambo v — v — — v — v
16 Der einfache Bacchius a Trochäo — v — v v — v —
17 Der Jambus in der Mitte — v v — v — — v
18 Der Trochäus in der Mitte v — — v — v v —

γ) In dem päonischen oder hemiolischen Rhytmo können folgende Tonfüße Statt finden:

1) Der Päon diagyius — v | —
2) Der Päon epibatus — | — | — — | —

Wenn diese drey Genera von Rhytmen vermischt werden, so entstehen neue Rhytmen, z. E.

α) Zween Dochmiaci.

v — | — v — der erste Dochmius.
v — | — v v | — v v v der zweyte Dochmius.

β) Vier Prosodiaci.

υυ | υ — | — υ aus drey Füßen.
υυ | υ — | — υ | υ — aus vier Füßen.
υ — — υ | — — υυ
— υυ — | — — υυ

γ) Zween irrational Chorei.

— | υυ Jamboides.
υυ | — Trocholdes.

δ) Andere vermischte Rhytmen.

— υ | — υ Creticus
υ — | υ — Dactylus per Jambum.
— υ | υ — Dactylus per Bacchium a Trochäo.
υ — | — υ Dactylus per Bacchium a Jambo.
— υυ | — υυ Dactylus per Choreum Jamboiden.
— υυ | υυ — Dactylus per Choreum Trochoiden.

§. 132.

Die Bewegung oder das Tempo eines Rhytmi konnte mehr oder weniger geschwinde genommen werden, ohne daß deßwegen das gehörige Verhältniß zwischen der Arsi und Thesi aufgehoben ward. Dieser Proceß wird von den Griechen *ductus rhytmicus* oder *agoge rhytmica* genennet. Es hieng aber diese Verminderung oder Vermehrung der Geschwindigkeit nicht von der Willkühr des Tonkünstlers ab. Er mußte auf den Ausdruck der Worte, und den Character der zu erweckenden Leydenschaft Acht haben. Um nicht den Fortgang des Rhytmus in den catalectischen Versen, aus Mangel einer kurzen oder langen Sylbe am Ende, zu unterbrechen, hatte man die Vorsicht, diesen Mangel durch ein sogenanntes *tempus vacuum*, welches, nach unsrer Art zu reden, so viel als ein Schweigezeichen oder Pause bedeutete, von gleichem Wehrte zu ersetzen, und also die Lücke der Zeit, worinnen der Sänger nicht sang, auszufüllen. Das kleinste Schweigezeichen

gezeichen, welches eine syllabische Zeit galt, hieß *Limma* oder *Residuum*, und dasjenige, was noch einmahl so viel, oder eine lange Sylbe galt, hieß *prosthesis* oder *adpositio*.

§. 133.

Der Rhytmus, wornach der Gesang von einem Verse, oder einem ganzen Stücke abgemessen ward, war entweder **gleichförmig** oder **mannigfaltig**.

Die **Gleichförmigkeit** konnte auf zweyerley Art Statt finden; entweder, wenn der Rhytmus aus nichts als gleichen Zeiten durchaus bestand; oder wenn beständig lauter ungleiche Zeiten darinnen vorkamen, es mochte nun in Proportione dupla oder sesquialtera seyn. Zur ersten Art gehört der musikalische Rhytmus der hexametrischen, pentametrischen, dactylisch- tetrametrischen, pherecratischen, adonischen und anapästischen rc. Verse. (Man sehe meine Anleitung zur Singcomposition von diesen Versarten.) Zur zweyten Art gehörte der musikalische Rhytmus von reinen Jamben, sie mogten aus vier, oder sechs Füßen bestehen.

Die **Mannigfaltigkeit** des Rhytmus hieng von der verschiedenen Zusammensetzung der ungleichen Tonfüsse ab, woraus ein Vers bestand. Exempel findet man in den scazontischen, trochäischen, choriambischen, glykonischen, asklepiadischen, phaläcischen, sapphischen, alkaischen, rc. und aus unreinen Jamben bestehenden Versen.

§. 134.

Diese Bewandtniß hatte es mit dem Rhytmo der Alten in der Vocalmusik. Wie war es aber mit dem Rhytmo in der Instrumentalmusik beschaffen? Hievon findet man keine Nachricht. In der zur Begleitung des Gesanges bestimmten Spielmusik, war derselbe vermuthlich mit dem Rhytmo des Gesanges einerley. Da die Instrumentalbegleitung in nichts anderm bestand, als daß sie mit dem Gesange entweder im Einklange, in der einfachen oder doppelten Octave, oder Terzenweise fortgieng: so mußte selbige nothwendig eben dieselbe Art von Rhytmus beybehalten. Wäre ja ein Unterscheid gewesen, so hätte selbiger aus dem Gebrauche des **punctirten Rhytmus** entstehen müßen. Es ist aber die Frage, ob selbiger den Alten bekannt gewesen. Wenn man bedenkt, daß die längste Zeitdauer

bey

bey ihnen aus dem Wehrte zweer syllabischen Zeiten bestanden, weil eine jede lange Sylbe solche zwo Zeiten galt: so ist es wohl nicht möglich, daß der Punct gebräuchlich seyn können, weil der Ton, worauf der punctirte Rhytmus beruhet, drey solcher Zeiten erfordert. Wenn man aber wiederum erwäget, daß, so oft die Stimme ebendenselben Ton öfters hintereinander wiederhohlte, das Instrument diesen Ton, anstatt ihn zu gleicher Zeit zu wiederhohlen, von der ersten Zeit an bis auf die Hälfte der zweyten hat, hat können fortdauern lassen: so haben sie auch eine Art von punctirten Rhytmus haben können. In dem gleichen Rhytmo würde derselbe, nach heutiger Art zu sprechen, eine punctirte weiße Note mit einem darauf folgenden Viertheil, gemacht haben. In dem ungleichen jambischen Rhytmo konnte das Instrument zu der langen Sylbe zwei mahl den Ton anschlagen, und also auch eine Art von Veränderung in dem Rhytmum bringen. Wenn aber ein solcher Rhytmus in der Begleitung Statt haben konnte: so ist es noch wahrscheinlicher, daß selbiger außer der Verbindung der Spiel- und Singmusik, auf den Instrumenten für sich allein, gebräuchlich gewesen. Jedoch alles dieses sind Vermuthungen, die auf bloßen Wahrscheinlichkeiten und Möglichkeiten beruhen.

§. 135.

Da, in der alten Musik, die Noten über die Sylben des Verses geschrieben wurden; da die Quantität dieser Sylben den Tonkünstlern vermuthlich vollkommen bekannt war, und die Dauer einer jeden Note, oder eines jeden Tons, von der Quantität der Sylben bestimmet ward: so hätten die Alten sich unstreitig die Mühe ersparen können, den Rhytmus oder das Zeitmaaß des Gesanges mit besondern Zeichen zu bemerken. Nichts desto weniger hatten sie die Gewohnheit, zur Erleichterung der Sache, an die Stirne des poetischen Textes, welcher gesungen werden sollte, ein Schema oder Muster von diesem Rhytmus zu verzeichnen. Dieses Schema bestand in den beyden Ziefern 1 und 2, welche durch die beyden ersten Buchstaben des Alphabets, das Alpha und Beta, bey den Griechen angezeiget wurden. Das Alpha oder die Einheit bezeichnete eine kurze, und das Beta, oder die zwey, bezeichnete eine lange Sylbe. Diese beyden Figuren wurden nach Beschaffenheit der Ordnung und Folge der langen und kurzen, abgewechselt oder wiederhohlt, und nach der Anzahl der Ton-

füße,

süße vertheilt. Man findet in dem Handbuche des Hephästions Exempel von dergleichen poetischen oder rhytmischen Schematen.

§. 136.

Der Rhytmus heißt bey den Lateinern *numerus*, und dieses letzte Wort wird so gar bis auf die Bedeutung des, einem gewißen Rhytmo oder Numero unterworfnen, Gesanges selbst öfters von ihnen ausgedehnet, wie man aus dem Verse Virgils sieht:

Numeros memini, si verba tenerem.

Den Gesang weiß ich, wenn ich mich auf die Worte besinnen könnte.

Die Römer hatten ihre Zeichen für den Rhytmus, so wie die Griechen die ihrigen; und diese Zeichen wurden nicht allein *numerus*, sondern auch *aera*, d. i. Note des Numerus, genennet, wie Nonius Marcellus sagt. In diesem Verstande fragt Lucill:

Haec est ratio? peruersa aera? summa subducta improbe?

Ist das eine richtige Rechnung? verwirrte Ziefern? ungetreue Abziehungen?

Sextus Rufus hat dieses Wort in der nehmlichen Bedeutung gebraucht, wenn er sagt: *Ac morem secutus calculonum, qui ingentes summas aeris breuioribus exprimunt &c* Indem ich der Gewohnheit derjenigen Rechnungsführer folge, die grosse Summen mit sehr wenigen Ziefern anzeigen. rc. Obgleich dieses Wort *aera* in der Musik anfänglich nichts anders als den Numerum oder das Zeitmaaß eines Gesanges anzeigte: so machte man doch in der Folge eben den Gebrauch davon, als mit dem Worte *numerus*, indem man sich desselben bediente, den Gesang oder die Melodie des Stücks selber anzuzeigen. Salmasius hält dafür, daß von dem in diesem Verstande gebrauchten Wort *aera*, das italiänische Wort *aria*, woraus die Franzosen *air* gemacht, abstammet, womit eine gewisse Gattung von Singcomposition in der Musik bey diesen beyden Nationen bezeichnet wird, und wovon das italiänische *aria* auch in die deutsche Sprache übernommen worden ist. Es ist nichts wahrscheinlicher als diese Ableitung, wenn gleich Menage damit nicht zufrieden ist.

§. 137.

Es begnügten sich aber die Alten nicht, den Rhytmum in ihren Gesängen zu notiren. Um denselben bey der Ausführung dieser Gesänge zur Wirklichkeit zu bringen, hatten sie die Gewohnheit, den Tact auf mehr als eine Art zu schlagen. Insgemein geschahe solches vermittelst der Bewegung des Fusses, welcher für die Arsin aufgehoben, und für die Thesin niedergesetzet ward. Dieses Amt gehörte zwar eigentlich für den Concertmeister, welcher *Mesochorus*, oder *Coryphaeus* genennet ward, weil er mitten in dem Chore der Sänger und Spieler, an einem etwas erhabenen Orte, seinen Platz hatte, damit er von dem ganzen Orchester desto eher gesehen und gehöret werden könnte. Es wurden aber auch öfters besondere Tactschläger dazu gehalten, welche wegen des Geräusches ihrer Füsse, entweder *Podoctypi* und *Podopsophi*, oder wegen der Monotonie des Rhytmus, wenn man so sprechen darf, weil der Tact beständig zu zwoen Zeiten, nemlich nicht mehr als zum Auf- und Niederschlage, bemerket ward, *Syntonarii;* von den Römern aber *pedarii*, *podarii* und *pedicularii* genennet wurden. Um die rhytmischen Schläge des Fusses desto durchdringender zu machen, bedienten sie sich bald eiserner Absätze, oder Schuhsohlen; bald einer Art von hölzernen Schuhen, womit sie annoch öfters auf eine Art von Hütsche oder Fußgestell schlugen, welches im Lateinischen pediculus, scabellum oder scabillum genennet ward, und auf deutsch eine Tactbank heißen könnte.

§. 138.

Man schlug aber nicht allein den Tact mit den Füssen. Auch die Hände wurden dazu gebraucht, indem man mit der geballten rechten Hand in die linke hohle Hand schlug, und derjenige, der diese Verrichtung hatte, wurde ein *Manuductor*, ein Handleiter, genennnet. Ausser dem Stoß mit den Füßen, und dem Händeklappen, womit der Tact gegeben ward, bediente man sich annoch allerhand Arten von großen Seeschalen und Knochen, die man, so wie heutiges Tages die Castagnetten, gegeneinander schlug. Die Pauckencymbeln und Sistern wurden nicht sowohl zur Bemerkung des Rhytmus, als vielmehr zu einer Nebenbegleitung, und besonders zur Belebung der Musik an sich, und der Tänzer, gebraucht.

§. 139.

§. 139.

Da bey den Alten die Melodie, so zu sagen, nur als der Körper, der Rhytmus aber als die Seele angesehen ward, und selbiger also das Hauptwerk der ganzen Musik ausmachte: so ist es kein Wunder, wenn sie demselben so vielerley Eigenschaften zuschreiben, die sie theils aus der Natur seines Anfangs, theils aus der verschiednen Proportion seiner beyden Theile, und den darauf fallenden Sylben, u. s. w. herhohlen. So sagt z. E. Aristides Quintilianus: daß die mit einem Niederschlag anfangenden Rhytmen sanfter und geruhiger sind, als die im Aufschlage, als welche sich besser zum Ausdruck heftigerer Bewegungen schicken. Die vollen Rhytmi, das ist, diejenigen, wo der Gesang alle Zeiten erfüllet, haben etwas edlers an sich; die, wo eine leere Zeit vorkömmt, wie z. E. in den catalectischen Versen, sind etwas simpler; der gleiche Rhytmus ist gefällig und angenehm; der in der Proportione sesquialtera ist geschickter zum Rühren; der in der Proportione dupla hält ein Mittel zwischen den beyden vorhergehenden. Unter den Rhytmen, die zwo gleiche Zeiten haben, sind diejenigen, wo nichts als kurze Sylben vorkommen, lebhaft, ungestüm, und zu den pyrrhischen Fechtertänzen geschickt; die, wo lange Sylben die beyden Zeiten erfüllen, sind ernsthaftiger, pathetischer, und zu den Hymnen bequem, die man an Festtagen und bey den Opfern zum Lobe der Götter singet. Die wo kurze und lange Sylben vermischt vorkommen, haben an den Eigenschaften der beyden vorhergehenden Antheil. Unter den Rhytmen in proportione dupla, sind der jambische und trochäische feuriger und hitziger, welches sie zu einer gewissen Art von Tänzen geschickt macht; die, worinnen die kürzeste Zeit den Wehrt zwoer langen Sylben hat, und welche die orthischen und semantischen Rhytmi sind, haben etwas ehrerbietiges. Die zusammengesetzten Rhytmen werden für bewegender gehalten, als die einfachen; und unter selbigen erregen diejenigen die Leidenschaften weniger, die in ebendemselben Genere bleiben, als die solches mit einer andern Art verwechseln. Was die Bewegung oder das Tempo eines jeden Rhytmus an sich betrift, so ist gewiß, daß solches verschiedentlich wirken mußte, nachdem es langsamer oder geschwinder genommen ward; und so weiter. In der Absicht zu beweisen, daß diese dem Rhytmus zugeschriebene Eigenschaften kein leeres Hirngespinst, sondern in der Natur selbst gegründet, und wirklich sind, stellt Aristides eine Vergleichung mit dem Gange eines Menschen an, und hält

dafür, daß selbiger die Gemüthsart und die Sitten dieses Menschen einigermaßen characterisiret. So behauptet er, z. E. daß ein mit dem spondäischen Rhytmo übereinstimmender Gang, ein gesetztes und verständiges Gemüth anzeigt; daß man aus einem trochäischen und päonischen Gange einen feurigen und lebhaften Geist erkennet; daß ein pyrrhischer Fuß etwas niederträchtiges und unedles anzeigt; daß derjenige, wo Ungleichheit und Geschwindigkeit gepaaret sind, einen unordentlichen, liederlichen Menschen; und endlich ein Gang, der aus der Vermischung aller dieser Arten bestehet, einen ausschweifenden närrischen Kopf verräth.

§. 140.

Das ist nun die Lehre von dem Rhytmo der Alten. Wenn der berühmte Isaac Vossius auf selbigen den Vorzug der alten Musik vor der neuern bauen wollen: so hat er dadurch gezeigt, daß die Untersuchung dieser Frage nicht vor seinen Richterstuhl gehörte. Er hatte in die Beschaffenheit der neuen Musik zu wenig Einsicht. Er hätte zuviel Verdienst gehabt, wenn er mit seiner übrigen Gelehrsamkeit annoch die Wissenschaft der Tonkunst verbunden hätte. Wir wollen, mit Erlaubniß der noch lebenden Voßianer, ein Paar Anmerkungen über die Rhytmik der alten und neuern Zeiten machen.

§. 141.

Entweder glaubten die Alten, eine Folge von zwo, drey und mehrern Sylben von einerley Quantität, z. E. den Pyrrichius, Tribrachys und Proceleusmaticus, oder den Spondäus, Molossus und Dispondäus, in gleichem Zeitmaasse auszudrücken, oder sie glaubten es nicht. Thaten sie das erstere, so glaubten sie etwas, was unmöglich ist. Den Beweiß, daß die Sylben dieser, der äusserlichen Form nach, einerley Quantität aufweisenden Tonfüsse, ihrem innern Wehrte nach verschieden sind, und nicht in gleicher Dauer weder recitirt noch gesungen werden können, findet man weitläuftig in meiner Anleitung zur Singcomposition, Seite 142 und weiter, worauf ich mich allhier beziehe. Thaten die Alten aber das letztere, so mußte nohtwendig unter den zwo, drey, und mehrern, kurzen und langen Sylben, die eine kürzer oder länger, nach ihrem innern Wehrte, in dem Rhytmo ausfallen. Nun fragt es sich, welche unter den zwoen, dreyen und mehrern Sylben von einerley äußerlichen Quantität,

tität,

tität, die kürzere oder längere, ihrem innern Wehrte nach, geworden. Da man diese Frage in der angeführten Anleitung, an eben dem Orte, beantwortet findet, so gehe ich solche ebenfals allhier vorbey, um nur zu bemerken, 1) daß sie in dem erstern Falle den innern Verhalt der Sylben nicht gekannt haben; und 2) in dem andern Fall, wenn sie selbigen gekannt, nicht anders damit umgehen können, als man heutiges Tages damit umgehet. Dieses fließt aus der Beantwortung der vorigen Frage. Folglich haben sie zum Exempel, den Tribrachys *lepidus*, nicht wie verehren, sondern wie ewiger; den Proceleusmaticus *hominibus*, nicht wie nachzuahmen, sondern wie Gelassenheit, u. s. w. ausgesprochen.

§. 142.

Vielleicht räumt man uns dieses ein. „Aber, wird man erwi„dern, die Alten machten es nicht, wie man es heutiges Tages macht, „wo die Verhältnisse zwischen den langen und kurzen Sylben nicht gehörig „ausgeübet werden. Z. E. im Dreyviertheiltact sollte die lange Sylbe „zwey Viertheile, und die kurze nicht mehr als ein Viertheil gelten. An„statt dessen giebt man der langen Sylbe öfters nur ein Viertheil, und der „kurzen zwey. Ueberdieses werden die langen Sylben auch öfters über „die Gebühr gehalten, und etliche Tacte lang in einem Athen fortgeser„ret, u. s. w." Es ist die Frage, ob die lange Sylbe, die im Dreyviertheiltact nur ein Viertheil bekömmt, in Arsi oder Thesi gemacht wird. Ist das letztere, wie denn solches auch geschicht, und geschehen muß, so hat man ja im geringsten nicht wider die Regeln der Rhytmik verstoßen, indem die lange Sylbe in ihrem gehörigen Tacttheile gemacht wird, so wie die kurze Sylbe in dem ihrigen, ob diese gleich, in Ansehung des Viertheils, worauf sie anfängt, die Arsin anticipiret. Allein diese Anticipationen, die eine Art von Rückung machen, befördern nicht allein den Ausdruck, sondern bringen zugleich angenehme Veränderungen zuwege, die die Monotonie der Scansion nöthig macht. Nach Art der Alten brauchet man nur über den ersten Vers eines hexametrischen Schäfergedichts eine Melodie zu machen, so kann der ganze Rest darnach gesungen werden. Kann aber Ausdruck und Mannichfaltigkeit in eine solche Composition kommen? Doch wir wollen ein Gedicht setzen, darinnen mehrere Veränderungen der Rhytmen vorhanden sind, als in den heroischen Versen. Was findet sich aber allhier für Gelegenheit, bey dem erlesensten Rhytmo des

lateinischen oder griechischen Dichters unrhytmisch, unsymmetrisch, zu werden! Von Tonfuß zu Tonfuß die Tactart abzuändern, itzo denselben in drey Viertheilen, dann in zwey Viertheilen, alsdenn in fünf Viertheilen (in dem hemiolischen Rhytmo,) zu führen — was für Gelegenheit, ungleich, höckericht, ich will nicht sagen, närrisch zu schreiben! Wer die Dehnungen einer langen Sylbe etwann in der Vermuthung verwirft, daß die Alten keine gehabt, der irret sich. Es ist nur der blosse Unterscheid, daß sie selbige mit nicht mehren als zwoen Noten machten, als womit sie die Zeit dieser langen Sylbe erfüllten. Wären sie von der beßern Art der Ausübung des Rhytmus unterrichtet gewesen, so würden sie es auch an längern Dehnungen nicht haben ermangeln lassen. Aber so weit waren sie noch nicht. Hat Voßius nach diesem wohl Recht, wenn er spricht, daß unsere heutige Musik dergestalt von aller rhytmischen Mannigfaltigkeit entblößt ist, daß beynahe alles von einerley Farbe und Geschmack darinnen zu seyn scheinet? (adeoque temporum varietate destituitur huius aetatis musica, vt vero de ea dici possit, vnius propemodum eam esse coloris & saporis.) Man sollte bald auf die Gedanken fallen, daß dieser vortrefliche Philologe nicht mehr Känntniß von der alten, als neuen Musik gehabt. Denn bey den Alten waren ja nur zweyerley Arten von Noten in jeder Composition vorhanden, die, nach dem verschiednen Tempo, entweder einem Viertheile und Achttheile; oder einer weißen und einem Viertheile; oder einer runden und weißen, u. s. w. beykamen. Aber bey uns findet man runde, weiße, Viertheile, Achttheile, Sechzehntheile, u. s. w. die, nach Beschaffenheit der Umstände, alle in einem einzigen Stücke vorkommen können. Ich übergehe das übrige, worinnen wir reicher als die Alten sind. Da diejenigen, die sich die Mühe nehmen wollen, diese Frage zu untersuchen, ohne Zweifel eine Känntniß von der Musik haben müssen, ohne welche sie sich nicht hierinnen einlassen könnten: so brauche ich diese verschiednen Theile unsrer heutigen Musik nicht nach der Reihe herzuzählen. Man findet allenfals in allen musikalischen Schriften davon Nachricht.

§. 143.

Wenn man dem Voßius glauben will, so ist nichts anders, als die Unwissenheit oder Vernachläßigung des Rhytmus bey uns, daran Schuld, daß die Tonkunst die Kraft verlohren hat, die Leydenschaften, wie

wie ehedeßen vor anderthalb tausend Jahren, zu erregen; und wenn ja einige Compositionen itziger Zeit von ohngefähr Wirkungen von dieser Art hervorbringen, so ist man selbige vielmehr dem Text, als dem Rhytmus und dem Gesange schuldig. Aber der Herr Voßius muß diesen Ausspruch vermuthlich nicht gar zu gegründet befunden, oder gar wieder vergeßen haben, weil er in der Folge seines Werks der Meynung wird, daß unsre Singmusik, wegen des darunter befindlichen Textes, wenig oder gar nicht auf unsre Herzen wirkt, indem die Wendung unsers Gesanges dergestalt beschaffen ist, daß der Zuhörer mehr als die Hälfte von diesem Texte verliehret, weil der Sänger die Worte nicht recht ausspricht oder articuliret; sogar, daß, wenn man ihm am aufmerksamsten zugehöret hat, man öfters verbunden ist, ihn die gesungenen Worte noch einmahl wiederhohlen zu laßen. Bey solchen Umständen kann diese Vocalmusik wohl nicht den Worten, welche man in Musik gesetzet hat, das was sie rührendes haben kann, zu verdanken haben; sie kann selbiges nur aus der Melodie und dem Rhytmo entlehnen, welches den Satz des Voßius widerlegt, daß unser Gesang unrhytmisch und unregelmäßig ist, (absque rhytmo & inconditum). Doch er stößt denselben an einem andern Orte noch mehr um, wenn er behauptet: daß der Rhytmus ganz allein, ohne Hülfe des Textes und der Harmonie, fähig ist, die Seele zu bewegen, wie man bey der Rührung einer Trommel, oder beym Pauckenschlagen, und andern ähnlichen Instrumenten empfindet. Wenn nun dieser Ausspruch durch die Erfahrung bestätigt wird, so folget ja daraus, daß uns die Kunst des Rhytmus nicht so unbekannt ist, wie Voßius die Welt bereden will, und daß wir uns auch selbiger gebrauchen, wenigstens bey dieser Art von Instrumenten. Doch dieses sind lange nicht alle Fälle, worinnen dieser Kunstrichter mit sich im Widerspruche liegt.

§. 144.

Wir kommen endlich zur Melopöie der Alten. Man versteht durch diesen Theil der Musik, die Kunst einen Gesang oder eine Melodie zu verfertigen. (Differt Melopœia a Melodia, quod *hæc* sit cantus indicium, *illa* habitus effectiuus. *Aristid.* & *Mart. Capella*). Eine Melodie ist nichts anders als eine Reihe hintereinder folgender Töne, und diese Folge wird in der Vokalmusik fürs erste durch die Regeln des Satzes an sich; zweytens durch die Regeln der Vocalmusik an sich; und drittens durch die

die Regeln, die der Affect des Textes vorschreibt, hauptsächlich bestimmt. Die Beobachtung aller dieser Regeln kann eine Singmusik regelmäßig; aber darum noch nicht gefällig und schön machen. Das letztere ist ein Werk des Genies; und da die Genies rarer sind, als die Regeln: so ist es kein Wunder, warum so wenig Componisten mit ihren Melodien einen allgemeinen Beyfall erhalten. Auch in Ansehung der Regeln bemerket man, daß mancher mehr die eine, als die andere Regel zu beobachten weiß. Die Einsichten sind in diesem Stücke verschieden; und da sie sehr wenige in hohem Grade beysammen haben, wenn es sich ein jeder gleich einbildet: so wäre wohl dieses eine Ursache, warum die Musici etwas mehr Höflichkeit einer gegen den andern haben, und sich nicht so erbärmlich einander verketzern sollten. Personen, die die Sache einsehen, denken doch, was sie wollen, und sowohl diese, als die andern, die nichts davon verstehen, lachen über die Charlatanerie derjenigen Tonkünstler, die in diesem Falle sind. Doch sehr wenige Musici kennen sich. Aber andere kennen sie dafür desto beßer.

§. 145.

Um sich von der Melopöie der Alten einen gehörigen Begrif zu machen, hat man zweyerley Puncte zu untersuchen, erstlich ihre Lehrsätze, und zweytens ihre Ausführung. Der erste Punct kann mit leichter Mühe in Erfüllung gebracht werden. Man braucht nur, zu dem Ende die verschiednen Schriften der Alten von der Musik durchzulaufen. Aber es wird nicht so leicht seyn, dem zweyten Artikel gnung zu thun. Denn hiezu müßte man eine, dem Schifbruch so vieler alten Manuscripte entwischte notirte Composition aufweisen, und solche dem Urtheile des Gehörs und des Verstandes unterwerfen können. Aber wie wenig Anschein hat es, daß wir auch in diesem Stücke unsre Neubegierde werden befriedigen können? Doch wir wollen zuerst die Regeln der alten Melopöie selbst ansehen.

§. 146.

Diese Regeln setzen zuförderst bey dem Componisten, eine vollkommene Känntniß der übrigen Theile der Musik voraus, d. i. aller derjenigen Stücke, die wir bishero erkläret haben, als die Kenntniß der Töne, der Intervallen, der Klanggeschlechte, Tonarten, u. s. w. Ehe wir weiter gehen, wollen wir etwas nachhohlen, was wir oben vergessen haben.

Es betrift solches dasjenige, was wir in unsrer Musik buchstabiren, abecediren, solmisiren, solfiiren, u. s. w. nennen. Da die langen vielsylbigten Nahmen der Töne z. E. Proslambanomenos, Hypate &c. zu diesem Proceß nicht geschickt waren: so bedienten sich die Griechen zu dem Ende der Vocalen a, e, und o, von welchen Aristides sagt, daß sie zur Bildung musikalischer Töne und zu Schleifungen die geschicktesten sind. (Congruentes litteras ad cantuum pronuntiationem elegimus — — Ferner: Vocales, quæ apta habent interualla ad vocis modulatæ extensionem. *Arist. Quinct.*) Damit aber kein ungeschickter Hiatus entstehen mögte: so nahmen sie den Mitlauter t zu Hülfe, und setzten selbigen vor die Vocales. Es wurden also in allen funfzehn Modis die Töne folgendergestalt im Singen ausgesprochen:

a	te
h	ta
c	tae
d	to
e	ta
f	tae
g	to
a	te
h	ta
c	tae
d	to
e	ta
f	tae
g	to
a	te

Anmerkung.

Da Aristides unter den sieben Vocalen der Griechen nur die fünf folgenden, als das a, die beyden e, und die beyden o, für geschickt zur Musik erkläret, und das i und ü verwirft: so kann man, meines Erachtens, auch hieraus einen Beweis wider die Jtisten in der Aussprache der griechischen Sprache führen. Ich weiß nicht, ob sich Erasmus gegen den Reuchlinus ehemahls dieses Beweises bedienet hat. Ich überlaße dieses denen zu untersuchen, die von dieser Sprache Profeßion machen.

§. 147.

Es hatte aber auch die Melopöie an sich ihre Regeln bey den Griechen.

α) Eine jede Melodie mußte, in ihrer Tonart, in einem gewißen Ton componirt seyn, mit dem sie anfieng und sich endigte. Doch konnte der Anfang auch in der Quinte geschehen.

β) Man mußte ein gewißes Klanggeschlecht erwehlen, und nach selbigem den Gesang einrichten. So viel man aus allen vorhandnen griechischen Scribenten von der Musik siehet, die doch, vom Aristoxen an bis auf den Psellus, zu sehr verschiednen Zeiten gelebt haben, so wurde das diatonische Geschlecht nur vorzüglich ausgeübt, und nicht allein das enharmonische, sondern so gar das chromatische kam in wenig Achtung.

γ) Da die Griechen, bey der Erfindung und Einrichtung ihrer Melodien, nicht polyphonisch verfahren durften, d. i. da sie, in Ermangelung unsrer Art von Harmonie, (indem sie nur einklängig, in der Octave oder in der Terz zusammen musicirten,) wenig mehr als eine einzige Stimme zu überdenken hatten, und denjenigen Gesetzen nicht unterworfen waren, die unsre Art von Harmonie einem Componisten, bey Verfertigung einer Melodie, auferlegt: so geschahe es daher, daß es, wie Aristoxen sagt, nur auf die Empfindung und das Gedächtniß bey ihnen ankam; das ist, daß man die Töne, die itzo das Ohr rührten, empfinden, und sich derjenigen, die es zuvor gerührt hatten, erinnern mußte, um sie mit einander vergleichen zu können; Ohne das wäre es unmöglich, fügt dieser Auctor hinzu, einen Gesang oder eine Modulation zu verfolgen. (Sentire oportet, quod fit; memoria vero retinere, quod est factum. Alio modo ea quæ in Musicis sunt, consequi non licet. *Aristox.*)

δ) In Ansehung der Ordnung und Folge der Töne einer Melodie, findet man folgende Satzfiguren aufgezeichnet, als:

1) *Ductus* oder *Agoge*. Diese Figur besteht darinnen, daß sich die Töne einander stuffenweise folgen, (cantilenæ via, per deinceps positos sonos confecta, *Euclid.*) und ist dreyerley, als (*) *ductus rectus*, wenn die Töne von unten gegen oben hinaufsteigen, als: c d e f g. (**) *Ductus reuerteus*, wenn die Töne sich von oben nach unten fort bewegen, als g f e d c. (***) *Ductus circumcurrens*, wenn die Bewegung wieder zurück geht, als e f g f — e d c d, oder e f e d — c h c d. Man sieht hieraus, daß die beyden ersten Ductus so viel als ein Lauff oder eine Tirade sagen wollen. Die erstere Art des leztern Ductus heißt bey uns ein Halbzirkel (circolo mezzo); und die andere Art ein Groppo.

2) *Nexus*

2) *Nexus* oder *Ploce*. Diese Figur besteht darinnen, daß die Fortschreitung abwechselnd stuffen- und sprungweise geschicht, (*spatiorum positio alterna; Euclides*) und ist dreyerley, als (*) *Nexus rectus*, wenn der Fortgang aufwärts geschicht, als: f a — g b — a c. (**) *Nexus reuertens* oder *anacamptos*, wenn der Fortgang niederwärts geschicht, als c a — b g — a f. (***) *Nexus circumstans*, wenn die Bewegung wieder zurück geht, als f a — g b — a f — g c.

3) *Petteia* ist dasjenige, was bey uns *bombo* genannt wird, und besteht darinnen, daß man eben denselben Ton zu verschiednenmahlen wiederhohlt, (percussio in vno eodemque tono frequenter facta. *Euclid.*) z. E. c g g g g g — d g g g g g.

4) *Extensio* oder Τονὴ, ist nach dem Euclides dasjenige, was bey uns eine Haltung genennet wird, (diuturnior mora, quae vna vocis prolatione conficitur.) Bryennius aber definirt diese Figur anders, wenn er schreibt, daß sie Statt habe, wenn mehrere Wörter auf einen Ton gesungen werden. (cum eodem sono plura verba canuntur); und nach dieser Erklärung wäre sie eben dasjenige, was *Petteia* ist. Vielleicht ist in der Instrumentalmusik das Wort *Petteia*, und im Singen das Wort *Tone* gebräuchlich gewesen. Da die Griechen nur zwo Hauptarten von Zeiten hatten, eine lange und eine kurze: so ist zu erachten, daß sie keine Haltung nach unsrer Art gehabt haben. Hiezu hätten sie wenigstens zwo oder drey lange Zeiten in einem Athem fortdauern laßen müßen, und dieses erlaubte ihnen ihre Rhytmik nicht.

ε) Zween Viertheile und zween halbe Töne können nach einander gemachet werden, aber nicht mehrere. Wenn mehrere Viertheilstöne hintereinander gemacht werden, z. E.

h	h×	c	c×	cis
1	2	3	4	5

so entsteht eine ungeschickte Fortschreitung. Denn weil 1 2, 2 3, 3 4, und 4 5 in fünf Klängen vier Intervalle machen, wovon eins von dem andern nicht weiter als um eine Diesin enharmonicam entfernt ist: so wird 1. 5 folglich vier enarmonische Dieses, oder einen ganzen Ton enthalten, und gleichwohl sollte selbiger eine Diapente oder Quinte seyn. Ferner,

da 1.2, 2.3, und 3.4 drey Intervalle in vier Tönen enthalten: so wird 1.4 folglich drey enharmonische Dieses enthalten, und gleichwohl sollte selbiger eine Quarte, oder Diateßaron, wenigstens ein Triemitonium, oder eine kleine Terz seyn. Hieraus, sagt Aristoxen, entsteht eine ungeschickte Melodie, und deßwegen ist solche Progreßion zu fliehen. Man mache itzo eine gehörige Application auf folgende halbe Töne:

h c cis d dis

1 2 3 4 5

so versteht man den Sinn der Alten.

ζ) Man muß nicht zwo große Terzen hintereinander brauchen, z. E. fa und a cis.

η) Es können zween, ja wohl drey ganze Töne hintereinander gebraucht werden, aber nicht mehrere. (Unsere in der aufsteigenden weichen Tonleiter vorkommenden vier ganzen Töne, a h c d e fis gis a, würden also nicht nach dem Geschmack der Alten gewesen seyn.)

§. 148.

Es giebt dreyerley Arten von Melopöien, 1) die tragische, (*hypatoides*) welche sich der tiefern Töne bedienet. 2) Die dithyrambische (*mesoides*), welche die mittlern Töne gebraucht, und dem Bachus gewidmet ist; 3) die nomische (*Netoides*), welche die höhern Töne zu ihrem Zwecke anwendet, und dem Apollo gewidmet ist. Diesen Arten von Melopöie waren verschiedne andere untergeordnet, als die erotische oder verliebte; die comische und encomiastische, welche zum Lobe gebrauchet ward. Ferner ist die Melopöie, ihrem Ausdruck nach, entweder systaltisch, die sich für zärtliche Leydenschaften, und zur Zusammenziehung des Herzens schickt; oder diastaltisch, die das Herz erweitert, zur Freude ermuntert, erhabne Empfindungen einpräget, und große Handlungen vorstellet. Jene wird auch die niedrige, diese die hohe Melopöie genennet. Zwischen beyden hält die esuchastische Melopöie das Mittel, die das Herz wieder zur Ruhe bringet. Die systaltische schickte sich für galante Poesien, verliebte und andere Klagen; die diastaltische gehörte auf die tragische Bühne; und die esuchastische fand in Hymnen, beym Lobe, zur Erbauung, Platz.

§. 149.

§. 149.

Ich habe oben bemerkt, daß man den Rhytmus eines Gesanges mit den wiederhohlten und untereinander versetzten zwoen ersten Buchstaben des Alphabets, dem Alpha und Beta, anzuzeigen die Gewohnheit hatte. Diese beyde Buchstaben, die die Quantitäten der Sylben vorstellten, bestimmten also das Zeitmaaß derjenigen Töne, mit welchen diese Töne gesungen werden sollten. Damit man aber wißen konte, mit was für Tönen solches geschehen sollte, so bediente man sich einer Art von Tabulatur, die von der unsrigen, wenn wir uns des Worts Tabulatur bedienen dürfen, sehr weit unterschieden war. Denn anstatt daß unsre zehn Arten von Noten, von der Maxima an bis zum Vier und sechzigtheil gerechnet, nicht allein den Rhytmum eines Tons vermittelst ihrer Figur; sondern zugleich die Höhe oder Tiefe eines Tons vermittelst ihres Standes auf dem Liniensystem, anzeigen: so bezeichneten die in einer Reihe hintereinander gestellten Noten der Griechen nichts mehr als die bloße Höhe oder Tiefe eines Tons. Diese Noten waren die vier und zwanzig Buchstaben des griechischen Alphabets, welche entweder ganz oder verstümmelt, einfach, doppelt und verlängert, und in dieser verschiednen Figur, bald rechts, bald links umgekehrt, und bald gar auf den Kopf gestellet wurden. Oefters bekamen sie eine horizontale Lage, dergestalt, daß ihre Spitzen oder Aerme aufwärts gekehrt wurden. Man machte durch verschiedne einen Querstrich, oder man machte einen grammatischen Accent darüber; und endlich wurden so gar die grammatischen Accente alleine gebraucht.

Ausschweifung.

Es scheint, daß es ehedessen, vor dem Anfang der neuern Musik bey allen Nationen Mode gewesen ist, die Tonzeichen aus den Figuren ihres Alphabets zu entlehnen. Heutiges Tages sind die Tonzeichen überall einerley, obwohl ihre Benennungen verschieden sind, indem einige Völker, z. E. die Italiäner und Franzosen, der von dem Guido Aretinus eingeführten neuern Art folgen, und sich mit einiger Veränderung des Ut, re, mi ꝛc. bedienen; andere aber, z. E. wir Deutschen die alten Benennungen der Töne annoch beybehalten, und solche von den sieben oder acht erstern Buchstaben unsers Alphabets hernehmen. Dionysius in seinem Tractat von der Auslegungskunst sagt, daß die Egyptier vor Zeiten die Töne der Musik mit den Vocalen ihres Alphabets benennet

hätten. Im neunten Säculo, und vermuthlich schon seit der Zeit, da, bey Gelegenheit des veränderten Gottesdienstes in Deutschland, die lateinische Musik hieselbst eingeführet ward, scheinen die Buchstaben des Alphabets zugleich zu etwas mehr, als zur blossen Andeutung der Höhe oder Tiefe der Töne, gebraucht worden zu seyn, wie man aus einem in des Canisius Thesauro Anecdot. Tom. II. P. III. p. 198. aufbehaltnem Schreiben des Notgerus an den Bruder Lantbert siehet. Notger oder Notker, ein berühmter Tonverständiger seiner Zeit, lebte zur Zeit Carls des Grossen, war Abt zu St. Gallen in der Schweitz, und starb zum Anfang des zehnten Jahrhunderts, im Jahre 912. Hier ist sein Schreiben:

Notker Lantberto Fratri S.

Quid singulæ litteræ in superscriptione significent cantilenae, prout potui, iuxta tuam petitionem explanare curaui.

A. vt altius eleuetur, admonet.

B. secundum litteras, quibus adiungitur, vt bene multumque extollatur vel grauetur, siue teneatur, belgicat.

C. vt cito, vel celeriter dicatur, certificat.

D. vt deprimatur, demonstrat.

E. vt æqualiter sonetur, eloquitur.

F. vt cum fragore vel frendore feriatur, efflagitat.

G. vt in gutture gradatim garruletur, genuine gratulatur.

H. vt tantum in scriptura adspirat, ita & in Nota id ipsum habitat.

I. iussum vel inferius insinuat, gratitudinemque pro G. interdum indicat.

K. Licet apud Latinos nihil valeat, *apud nos tamen Alemannos* pro X. Græca positum chlenege i. clange clamitat.

L. Lauare laetatur.

M. Mediocriter, melodiam moderari, mendicando, memorat.

N. Notare, hoc est noscitare, notificat.

O. *Figuram sui in ore cantantis ordinat.*

P. Pressionem, prensionem praedicat.

Q. In significationibus Notarum cur queratur, vel cum etiam in verbis ad nihil aliud scribatur, nisi vt sequens R. vim suam amittere queritur.

R. Recti-

R. Rectitudinem vel rasuram non abolitionis, sed *crispationis* rogitat.
S. Susum l. sursum scandere, sibilat.
T. *Trahere, vel tenere debere, testatur.*
V. Licet amissa in sua, veluti valde Vau graeca l. ebraea, velificat.
X. quamuis latina verba per se inchöet, tamen exspectare expetit.
Y. apud Latinos nihil hymnizat.
Z. vero licet & ipsa mere graeca, & ob id haud necessario Romanis, propter praedictam tamen R. litterae occupationem ad alia requirere. In sua lingua Zitile require.

Ubicunque autem II. vel III. aut plures litterae ponuntur in vno loco, ex superiore interpretatione maximeque illa, quam de B. dixi, quid sibi velint, facile poterit aduerti. Salutant Te ellenici fratres; monentes Te fieri de ratione embolismi triennis, vt absque errore gnarus esse valeas biennis contento pretio diuitiarum Xerxis.

Canisius fügt hinzu, daß, weil diese Tonzeichen von den gregorianischen Noten etwas ausgeartet gewesen, Carl der Grosse selbige von einem römischen Sangmeister in Frankreich, den sich selbiger vom Pabst Adrian ausgebeten, wieder in Ordnung bringen, und der gregorianischen Singart ähnlich machen lassen. Uebrigens ist man in Ermangelung mehrer Nachrichten von der Musikart dieser Zeit, nicht im Stande, die notgerische Erklärung seiner Noten gehörig zu verdeutschen. Ein gewisser Gelehrter hat mich versichert, daß sowohl in der Abtey zu St. Gallen, als in der zu Reichenau annoch verschiedne musikalische Handschriften vom Notger, dem Hermannus Contractus, und andern, aufbewahret werden. Sollte mein Buch in die Hände eines Lesers gerathen, der im Stande wäre, einige Auszüge, oder eine gänzliche Abschrift dieser Manuscripte zu erhalten: so ersuche ich ihn um die Gefälligkeit, den Liebhabern der musikalischen Geschichte Gelegenheit zu geben, daran Antheil zu nehmen. Wir kehren zu den griechischen Noten zurück.

§. 150.

Da aus dieser verschiednen Veränderung der Buchstaben eine erstaunliche Menge von Noten entstehen muß: so wird man fragen, wozu die Griechen selbige alle genutzet haben? Es ist also zu merken,

1) daß

1) daß nicht allein die Vocalpartie, sondern auch die Instrumentalstimme ihre besondere Noten hatte. Wenn also sowohl diese als jene über einen Text sollte geschrieben werden, so bediente man sich zwoer Reihen von Noten, wovon die oberste für die Singstimme, und die unterste für das Instrument war, da man in dem gegenseitigen Falle, wenn das Stück nur für das Instrument oder für die Stimme allein war, nichts mehr als eine Notenreihe gebrauchte. Wenn das Singstück mit *Mesaulicis*, d. i. nach heutiger Art zu reden, mit Ritornellen gesetzet ward: so fand, so lange solche dauerten, folglich auch nur die unterste Notenreihe Platz. Da die Griechen auch ihre Art von Harmonie hatten, wie in der Folge gezeiget werden wird; solche aber zwischen den verschiednen Sängern und Spielern vertheilet ward: so mußte, wenn dergleichen harmonische Stücke aufgeführet wurden, jeder Spieler und Sänger vermuthlich so gut, wie heutiges Tages, seine darnach eingerichtete besondere Stimme vor sich haben: kamen in der Instrumentalmusik solche Stücke vor, wo der Spieler mehr als eine Partie zu gleicher Zeit machen mußte: so mußten an solchen Oertern zwo Notenreihen gebrauchet werden. Dieses war nicht anders möglich. Wenn uns die alten Griechen nicht von allem diesen Nachricht gegeben: so gehört solches mit unter diejenigen Dinge, von welchen Aristides saget, daß man sie auf den mündlichen Unterricht sparet. Eine gethürmte griechische Partitur, die den Gesang der Stimme, und der Instrumente, enthielte, mußte folglich wohl schwerer als eine vierstimmige Partitur aus unsrer Musik, zu übersehen seyn. Daß übrigens die griechischen Tonkünstler sich bemühet haben müßen, wenn sie gesungen, sich auf eine geschickte Art, so weit als solche ihnen möglich war, mit den Instrumenten zu begleiten, und sie sich, in der Verbindung des einen mit dem andern, nicht unglücklich müßen gehalten haben, siehet man aus einem Orte des Suidas, welcher folgendergestalt von den Zarben schreibt: „Die Zarben, sagt er, welche ausländische Weibespersonen sind, spielen „theils auf blasenden, theils auf besanteten Instrumenten, und zwar „auf dem fünf- oder auch siebensantigen Psalter. Sie wißen aber nicht „so manierlich, als die Griechen, ihre Stimme mit den Instrumenten zu „vereinigen.„

2) Daß

2) Daß nicht allein ein jeder Modus, sondern auch jedes Klanggeschlecht seine besondere Noten hatte. Ueber diese Vervielfältigung der Zeichen, da ein Modus von dem andern, in nichts, als der bloßen Versetzung, aber nicht in den Speciebus der Octave, so wie in unsern Tonarten, unterschieden war, kann man sich mit Recht verwundern. Die Tonkünstler dieser Zeiten müßen die geplagtesten Geschöpfe von der Welt gewesen seyn, indem die Vielheit dieser Zeichen, die sich in Absicht auf die Noten in den drey Klanggeschlechten allein, auf sechzehn hundert und zwanzig belief, die Ausübung der Musik langweilig und beschwerlich machte. Kein Wunder, wenn die Griechen in ihrer Kunst nicht weiter gekommen sind. Was haben die neuern Zeiten dem Guido Aretinus, und dem Johannes de Muris für Verbindlichkeit! Die Anzahl der griechischen Tonzeichen herauszufinden, muß man rechnen, daß jedes Klanggeschlecht aus funfzehn Tonarten besteht, und daß in jeder Tonart achtzehn Töne sind, davon ein jeder seine Vocal- und Instrumentalnoten hat. Also hat eine jede Tonart sechs und dreyßig Noten. Wenn man nun sechs und dreyßig mit funfzehn, und die kommende Summe mit drey multiplicirt: so kommen tausend sechshundert und zwanzig Tonzeichen; und diese Summe findet sich auch richtig beym Alypius. Es wird itzo keinen befremden, daß Plato nicht für dienlich hielte, daß die jungen Leute zuviele Zeit auf die Musik verwendeten, und ihnen nicht mehr als drey Jahre dazu einräumte. Aber was konnte man in dieser Zeit lernen? Etwann ein Lied entziefern, und sich einklängig mit der Lyre zu accompagniren. Wie stand es um die Erlernung und Ausübung der übrigen Theile der Musik? Plato würde, wenn er itzo lebte, anders sprechen.

§. 151.

Es wird mir nicht an Lesern fehlen, die so sehr, als ich, beklagen werden, daß wir nichts practisches von der Musik der Alten aufzuweisen haben. Ihre Grundsätze kennen wir; wenigstens einen guten Theil davon. Warum sind uns die Zeiten nicht in Absicht auf ihre darnach eingerichtete Compositionen günstiger gewesen? Ich glaube, daß diese Leser nicht weniger Vergnügen empfinden werden, wenn ich ihnen gleichwohl etwas praktisches von der Arbeit der Griechen vorzulegen, im Stande bin, als ich gehabt habe, da ich dieser Arbeit habhaft geworden bin. Burette, dieser vortrefliche

Mann, ist derjenige, dem wir diese Entdeckung schuldig sind; und Bürette hatte sie, nach vielen vergeblichen Bemühungen, einem bloßen Zufalle zu danken. Eine ganz griechische Edition des Aratus, welche 1672. in 8. zu Oxford publiciret worden, gerieth ihm in die Hände. Der Herausgeber hatte außer verschiednen andern Stücken, selbige mit drey griechischen Hymnen bereichert, wovon der erste an die Calliope, der andere an den Apollo, und der dritte an die Nemesis gerichtet war. Diese Hymnen sind mit ihren griechischen Melodien, womit man solche gesungen, begleitet. Das kostbare Manuscript, woraus man die Abschrift genommen, wurde unter den Papieren des berühmten Ußerius, nach deßelben Tode, gefunden, und vom Bernard, Professor am Johanniscollegio, erkauft, der es hernach, mit Anmerkungen und Erläuterungen von Edmond Chilmead, Capellan bey der Christkirche, dem Herausgeber gemein gemachet hat.

§. 152.

Vincenzo Galilei hat in seinem *Dialogo della musica antica e moderna* eben diese Hymnen bereits im Jahre 1581. mit ihren griechischen Noten zu Florenz, ans Licht gegeben. Er versichert, daß er selbige von einem florentinischen Edelmann erhalten, der sie, aus einem alten griechischen Manuscript, welches in der Bibliothek des Cardinals St. Angelo verwahrt worden, und zugleich die Werke des Aristides Quinctilianus und des Bryennius enthalten, sehr genau abgeschrieben hat. Die florentinische Ausgabe dieser Hymnen ist mit der oxfordischen vollkommen einerley. Im Jahre 1602. that Hercole Bottrigario, in seinem harmonischen Discurs, den er *il Melone* betitelt, Erwehnung dieser Hymnen, die er nicht anders, als aus dem Gespräche des Galilei kennte. Er bringt zum Anfange seines Tractats, einige Paßagen aus diesen Hymnen, in unsern heutigen Noten, zum Vorschein, die aber durch häufige Druckfehler verstellet sind.

§. 153.

Endlich sind diese drey Hymnen in der Königl. französischen Bibliothek, am Ende eines griechischen Manuscripts, welches die musikalischen Schriften des Aristides Quintilianus, und des ältern Bacchius enthält, vorhanden. (Das Manuscript ist gezeichnet 3221.) Hier sind selbige, so wie sie in dem Manuscript dieser Bibliothek zu lesen sind, mit der französischen Uebersetzung des Hrn. Bürette. Ich überlaße es unsern, in der

Sprache der Götter geübten Dichtern Deutschlands, uns eine schöne deutsche Uebersetzung davon zu liefern.

I. ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΝ ΙΑΜΒΟΣ ΒΑΚΧΕΙΟΣ.

Ἄειδε, Μοῦσά, μοι Φίλη,
Μολπῆς δ'ἐμῆς κατάρχου,
Ἄυρη δὲ σῶν ἀπ' ἄλσεων
Ἐμὰς Φρένας δονείτω.
Καλλιόπεια σοφὰ,
Μουσῶν προκαταγέτι τερπνῶν,
Καὶ σοφὲ Μυσοδότα,
Λατοῦς γόνε, Δήλιε, Παίαν,
Ἐυμενεῖς πάρεςέ μοι.

Dithyrambe, à la Muse Calliope.

Chantez, Muse, qui m'êtes chere, & donnez le ton à ma voix. Que l'air de vos bocages vienne agiter mon ame. Sage Calliope, qui marchez à la tête des charmantes Muses; & vous, qui nous initiez à vos mysteres, sage fils de Latone, Apollon Délien, soyez moi propices.

II. ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΑΠΟΛΛΩΝΑ.

Ἐυφημείτω πᾶς αἰθὴρ.
Ὄυρεα τέμπεα σιγάτω,
Γῆ, καὶ πόντος, καὶ πνοιαὶ,
Ἧχοι, Φθόγγοι τ' ὀρνίθων.
Μέλλει δὲ πρὸς ἡμᾶς βαίνειν
Φοῖβος, ἀκερσεκόμας, ἀχέτας.
Χιονοβλεφάρου πάτερ Ἀοῦς,
Ῥοδόεσσαν ὃς ἄντυγα πώλων
Πτανοῖς ὑπ' ἴχνεσι διώκεις,

Χρυσέαισιν ἀγαλλόμενος κόμαις,
Περὶ νῶτον ἀπείρατον οὐρανοῦ.
Ἀκτῖνα πολύστροφον ἀμπλέκων,
Αἴγλας πολυκερδέα πάγαν
Περὶ γαῖαν ἅπασαν ἑλίσσων.
Ποταμοὶ δὲ σέθεν πυρὸς ἀμβρότου
Τίκτουσιν ἐπήρατον ἁμέραν.
Σοὶ μὲν χορὸς εὔδιος ἀστέρων
Κατ' Ὄλυμπον ἄνακτα χορεύει,
Ἄνετον μέλος αἰὲν ἀείδων,
Φοιβηΐδι τερπόμενος λύρᾳ.
Γλαυκὰ δὲ πάρ' οἵτε Σελάνα
Χρόνον ὥριον ἁγεμονεύει,
Λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσχων.
Γάνυται δέ τε οἱ νόος εὐμενὴς,
Πολυείμονα κόσμον ἑλίσσων.

Hymne à Apollon.

Que le ciel entier applaudisse! Que les montagnes & les vallées, que la terre & la mer, que les vents, les échos, & les oiseaux gardent un profond silence! Phébus à la longue chevelure, & à la voix mélodieuse, va descendre vers nous.

Pere del' Aurore aux yeux brillans, qui, orné d'une chevelure d'or, poussez rapidement, sur la voûte immense du ciel, votre char lumineux, trainé par des coursiers ailez: Vous répandez de toutes parts vos rayons, & promenez, par toute la Terre, une riche source de splendeur. De votre sein partent des torrens d'un feu immortel, qui font naitre l'aimable jour. C'est pour vous, que le chœur serein des Astres danse au milieu du suprème Olympe, & chante perpétuellement des Airs sacrez, au son de la lyre même de Phébus. La Lune, de son côté, moins brillante, & dont le char est tiré par des jeunes taureaux blancs, préside au temps

temps de la nuit, qui est son partage; & son coeur, plein de bonté, se réjouit, lorsqu'en faisant son tour, elle étale une parure variée.

III. ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΝΕΜΕΣΙΝ.

Νέμεσι πτερόεσσα, βίου ῥοπά,
Κυανῶπι Θεὰ, θύγατερ Δίκας,
Ἃ κοῦφα φρυάγματα θνατῶν
Ἐπέχεις ἀδάμαντι χαλινῷ,
Ἔχθουσα θ᾽ ὕβριν ὀλοὰν βροτῶν,
Μέλανα φθόνον ἐκτὸς ἐλαύνεις.
Ὑπὸ σὸν τροχὸν, ἄστατον, ἀστιβῆ,
Χαροπὰ μερόπων στρέφεται τύχα.
Λήθουσα δὲ πὰρ πόδα βαίνεις.
Γαυρούμενον αὐχένα κλίνεις.
Ὑπὸ πῆχυν ἀεὶ βίοτον μετρεῖς.
Νεύεις δ᾽ ὑπὸ κόλπον ἀεὶ κάτω ὀφρὺν,
Ζυγὸν μετὰ χεῖρα κρατοῦσα.
Ἵλαθι, μάκαιρα δικασπόλε
Νέμεσι πτερόεσσα, βίου ῥοπά.
Νημερτέα, καὶ πάρεδρον Δίκαν,
Δίκαν, τανυσίπτερον, ὀμβρίμαν,
Ἃ τὰν μεγαλανορίαν βροτῶν
Νεμέσεως ἀφαιρεῖ καὶ ταρτάρου.

Hymne à Némésis.

Ailée Némésis, puissante mobile de notre vie, Déesse *aux yeux sévères* (*), fille de la justice; qui par un frein que rien ne peut rompre, savez reprimer le vain faste des mortels; qui êtes l'ennemie de leur pernicieuse insolence, & qui chassez loin de vous la noire envie: c'est au

(*) Im Griechischen: aux yeux noirs.

gré de votre roue, qui n'a nulle stabilité, & ne laisse nulle trace, que tourne la riante fortune des hommes. Vous les suivez pas à pas, sans en être apperçue. Vous leur faites courber leur tête superbe. Vous mesurez, sans cesse, leurs jours *à votre règle* (**). Sans cesse, vous froncez le sourcil, tenant en main la balance. Soyez-nous favorable, divine Ministre de la Justice, ailée Némésis, puissant mobile de notre vie. Nous chantons les louanges de Némésis, Déesse incorruptible, infaillible; & celles de la Justice sa compagne, de la Justice aux ailes déployées & au vol rapide, qui fait affranchir de la vengeance divine & du Tartare, l'héroïque vertu des humains.

§. 154.

Der erste Hymne hat in dem Manuscript zu Oxford die Aufschrift: *Διονυσίου, εἰς Μοῦσαν*; woraus der engelländische Herausgeber schließt, daß sowohl die beyden letzten Hymnen, als der erste von einem Dichter, Nahmens **Dionysius** sind. Da es aber sehr viele griechische Dichter dieses Nahmens gegeben hat, so ist es wohl schwerlich zu errathen, welchen unter diesen man zum eigentlichen Verfaßer davon machen soll. Hernach wird auch der Hymne an die Nemesis vom **Johannes aus Philadelphien**, einem griechischen Scribenten, der unter der Regierung **Justinians** lebte, und von welchem sehr ansehnliche Fragmente in der Königl. franz. Bibliothek verwahret werden, einem gewißen griechischen Dichter, Nahmens **Mesodmes**, zugeeignet, und führet dieser Scribent, indem er von der Göttinn **Nemesis** redet, ein Paar Verse aus diesem Hymno an. Man kennt aber den Dichter **Mesodmes**, den Verfasser des Hymni an die Nemesis, so wenig als den Dichter Dionysius, dem der Hymne an die Calliope zugeeignet wird. Herr Bürette hält dafür, daß der Nahme **Mesodmes** verdorben, und aus **Mesomedes** entstanden ist. **Capitolinus** erwehnet in der That, in dem Leben des **Antoninus Pius**, eines lyrischen Poeten dieses Nahmens, welchem dieser Kayser einen Theil seines jährlichen Gehalts einzog, das ihm sein Vorfahr, der Kayser **Adrian** zur Belohnung einiger Verse bewilligt hatte, welche von diesem Dichter zum Lobe des **Antinous**, eines Lieblings dieses Prinzen, waren verfertigt worden, wie Suidas berichtet. **Salmasius** bringt in seinen Anmerkungen zum Capitolin, ein Paar kleine Gedichte vom Mesomedes bey, wovon das erste, welches

(**) Im griech. à votre aûne.

ches man in den griechischen Sinngedichten der Anthologie findet, eine Beschreibung des Glases, und das andere, ein noch nicht gedrucktes Rätzel enthält. Es mögen diese drey Hymnen übrigens seyn, von wem sie wollen, so ist gewiß, daß der letztere an die Nemesis älter als Synesius ist, der, in seinem XCV. Briefe, drey Verse aus selbigem anführt, und von ihm, als einem Hymnen schreibt, welchen man zu seiner Zeit gesungen, und auf der Lyre gespielt hat. Außer dem ist gewiß, daß eben dieser Hymne, so wie die beyden andern, von solchem Gepräge ist, daß man ihn gewiß in den annoch blühenden Zeiten Griechenlands verfertigt zu seyn glauben kann.

§. 155.

Hier sind annoch einige Vermuthungen des Hrn. **Bürette** über die Verfaßer dieser Hymnen. **Der Hymne an die Nemesis** schreibt sich ohne Zweifel von einem Poeten aus dem Zeitalter **Adrians** her. Was die **beyden andern Hymnen** betrift, die man einem **Dionysius** zueignet, so müßte man, da sie in lyrischen Versen, in der dithyrambischen Schreibart, abgefaßt sind, zu entdecken bemüht seyn, welchem von allen griechischen Poeten dieses Nahmens diese Art von Poesie hauptsächlich zuerkennet werden könnte. Unter vierzehn oder funfzehn Poeten, die also heißen, und von welchen das Alterthum uns entweder einige Werke, oder nur ihren bloßen Nahmen hinterlaßen hat, giebt es ihrer zween, die theatralische Stücke verfertiget haben, nemlich der **alte Dionysius**, Tyrann von Syracusa, und der **Dionysius von Sinope**, welchen Athenäus anführt. Ferner sind zween, die eine Geographie verfertigt haben, und fünf, von welchen man einige Sinngedichte hat. Einer aus Mityline, mit dem Zunahmen der **Gerber**, welchen man älter als den Cicero und Julius Cäsar hält, hat auf den Kriegszug des Bacchus und der Minerve ein Gedicht verfertigt; ein andrer, mit dem Zunahmen, der **eherne** (χαλκοῦς), deßen Aristoteles gedenkt, hat sich in der elegischen Schreibart gezeigt; und ein dritter, der **corinthische Dionysius** genannt, hat, nach dem Suidas, ein Buch voll moralischer Betrachtungen, ein anders von Rechtshändeln, und noch ein anders von den Lustzeichen, und zwar alle in Versen, geschrieben. Nach den verschiednen Gattungen der Poesie zu urtheilen, worinnen sich diese zwölf Dionysier hervorgethan haben, kann man diese Hymnen wohl auf die Rechnung von keinem derselben setzen.

§. 156.

Aber man findet annoch Nachricht von drey andern Dionysiis, deren einem diese beyden Hymnen zugehören könnten. Der erste ist **Dionysius aus Heraclea**, der sich in allen Arten der Dichtkunst übte, und mit dem pontischen Heraclides, einem Schüler des Platons und hernach des Aristoteles, zu einer Zeit lebte. Der zweyte ist der **thebanische Dionysius**, der Musikmeister des Epaminondas. Cornelius Nepos gedenkt deßelben, und Aristoxenus setzt ihn, nach dem Berichte Plutarchs, mit den größten lyrischen Dichtern, z. E. dem **Lamprus**, **Pindar** und **Pratinas**, in einen Rang. Es ist zu bewundern, daß **Meursius** in seinem Tractat *de claris Dionysiis*, denselben ausgelaßen hat. Der dritte **Dionysius**, zubenahmt **Jambus**, ist endlich derjenige, dessen Plutarch ebenfals in seinem Gespräche gedenkt. Alle diese drey Dionysier sind älter als Plutarch, und **Bürette** entschließt sich zu glauben, daß die beyden Hymnen, deren Verfaßer man suchet, und wovon der erste *Jambus Bacchius* überschrieben ist, entweder von diesem letztern in der jambischen Schreibart geübten **Dionysio Jambo**, oder von dem **thebanischen Dionysius**, von welchem Aristoxen als von einem berühmten musikalischen Dichter Erwehnung thut, herrühren, und in dieser Supposition sind sie nicht allein älter, als der Hymne des Mesomedes, sondern sie gehören so gar annoch in das erste Alterthum; und ist die Poesie der Hymnen aus dieser Zeit, so ist ohne Zweifel die Musik dazu von eben diesem Dato; und weil sowohl die Poesie als die Musik von diesen Stücken, vielen Beyfall vermuthlich erhalten hat: so sind solche durch beständige Abschriften von einem Jahrhundert zum andern fortgepflanzet, und, zu einem Glücke für uns, als ein kostbares Ueberbleibsel des ehemahls berühmten Griechenlands, von den Liebhabern des Alterthums, bis auf die neuern Zeiten, erhalten worden.

§. 157.

Außer diesen drey Hymnen und ihren Musiken, haben wir annoch die Herstellung der Musik zum Anfange einer pindarischen Ode, den unermüdeten und glücklichen Bemühungen des Hrn. Bürette zu danken. Es ist solche die erste pythische Ode des **Pindars**, und an den Hiero von Syracusa gerichtet, als derselbe in der XXIX. Pythiade, im dritten Jahre der LXXVI. Olympiade, in dem Rennen mit dem vierspännigen Wagen, den Preiß erhalten hatte. Die Musik dazu erstreckt sich nicht weiter als bis auf die ersten acht Verse dieser

dieser Ode, weil das übrige davon verlohren gegangen ist. Der erste, der der Musik zu dem Anfang dieser Ode Erwehnung thut, ist der Pater Athanasius Kircher. Er hat selbige aus einem Manuscripte genommen, welches in der berühmtesten Bibliothek Siciliens, in dem, nicht weit von dem Hafen Meßina gelegenen Kloster zu St. Salvatore verwahrt wird; und Hr. Bürette hat die Abschrift, die Kircher davon zum Vorschein bringt, mit dem Manuscript, welches sich hievon in der vortreflichen und weitläuftigen Sammlung von Handschriften des Hrn. Bernards von Montfaucon befindet, verglichen, und solche zwar richtig, hingegen die Entzieferung der Musik, in Ansehung folgender drey Stücke, unrichtig befunden: 1) in Ansehung des Tons, oder des Modi. Kircher hat selbigen eine kleine Terz zu hoch genommen, und in g versetzt. 2) In Ansehung der Modulation, oder des Gesangs an sich. Kircher hat einige Nöten verfehlt, weil er vermuthlich nicht den Alypius vor Augen gehabt, oder nicht recht eingesehen hat. 3) In Ansehung des Rhytmi. Kircher hat den Wehrt seiner Noten nicht der Quantität der griechischen Syllben ähnlich gemacht, weil es ihm in diesem Stücke vermuthlich an gehöriger Einsicht fehlte. Man weiß, wie sehr sich Meibom wider den P. Kircher, in Absicht auf die Wißenschaft der griechischen Sprache erboßet hat.

§. 158.

Man sehe nunmehr die Melodien dieser Hymnen selbst auf der ersten, und zweyten Kupfertafel.

Bey Fig. *A.* findet man den Hymnum an die Nemesis. Damit einige Leser nicht von den griechischen Buchstaben aufgehalten werden mögen, so ist der Text zu allen diesen Musiken mit lateinischen Littern abgedruckt worden.

Bey Fig. *B.* findet man den Hymnum an den Apoll. Die Melodie dazu fängt erst vom siebenten Verse an, weil der Anfang verlohren ist.

Bey Fig. *C.* findet man die Musik zu dem Anfang der ersten pythischen Ode des Pindars, und

Bey Fig. *D.* findet man die Musik zum Anfang des Hymni an die Calliope.

Die griechischen Noten, mit welchen diese Melodien in den Manuscripten aufgezeichnet sind, findet man, bey jedem Hymno, über unsre Noten gesetzet.

zet. Da selbige, nach der Zeichenlehre des Alypius, der lydischen Tonart im diatonischen Geschlecht angehören: so habe ich zum Vergnügen derjenigen, die nicht den Alypius haben, die ganze griechische Tabulatur von diesem Modo im diatonischen Genere, bey Fig. *E.* Tab. III. abstechen laßen, damit man in Ansehung der Entzieferung, eine Vergleichung mit unsern Noten anstellen könne. Die oberste Reihe dieser Tabulatur enthält die Noten für die Singstimme, und die unterste die Noten für die Instrumente. Die Tabulatur erstreckt sich über das ganze System der Griechen, und enthält alle fünf Tetrachorde. Man wird aus der Ordnung der Töne dieser lydischen Tonart, die alle in derjenigen Proportion, wie die aus der hypodorischen auf einander folgen, wahrnehmen, daß die lydische Tonart nichts anders als eine, um das Intervall einer großen Sexte, in die Höhe versetzte hypodorische Tonart ist. In den Manuscripten dieser Hymnen, und in den Abdrücken des Hrn. Bürette davon, findet sich, in den Dithyramben an die Calliope, und an einigen Stellen der drey andern eine doppelte Notentabulatur, eine für die Stimme, und die andere für das Instrument. Ich habe diese Instrumentalnoten aber, in gegenwärtigen Abdrücken, weggelaßen, weil sie keine andere Noten, als just diejenigen enthalten, die man bey Fig. E. bey jedem Tone unter den Noten der Singstimme, verzeichnet findet. Wer sich noch einen deutlichern Begriff von der Art, wie man Text und Musik bey den Griechen zu Papier brachte, machen will, der sehe Figur *F.* Tab. III. wo man aus den zween erstern Versen des Hymnus an die Nemesis auf die Schreibart aller übrigen schließen, und allenfals, nach Anleitung der bey Fig. *E.* befindlichen lydischen Tabulatur, noch die dazu gehörigen Noten aus der untersten Reihe für die Instrumente, hinzudenken kann. Wenn man übrigens die hier vorhandnen Figuren in eine andere Stellung bringet, und sich zugleich mit den übrigen Buchstaben des griechischen Alphabets gleiche Veränderung vorstellt, so hat man einen Begriff von der ganzen griechischen Tabulatur, die ich nur zum Ueberfluße aus dem Alypius allhier hätte würden abdrucken laßen, weil wir keine Handschriften darnach zu entziefern haben.

§. 159.

Ich darf nicht vergeßen, einiger kleinen Veränderungen zu gedenken, die ich in Ansehung der Entzieferung des Hrn. Bürette zu machen, mich berechtigt gehalten habe. Es betreffen selbige erstlich ein Paar Noten

ten

ten im Gesange, die ich anzeigen werde, und hernach den Schlußfall einiger Rhytmen, zu welchem Hr. Bürette nicht allezeit eine solche Tactart erwehlet hat, die sich dazu schicket. Der griechische Rhytmus bleibt von mir allezeit unverändert. Jede lange und kurze Sylbe behält nach dem Schemate des Dichters ihren Wehrt, und alle Noten haben ihren Wehrt nach Maaßgebung der Sylben behalten, so wie beym Hrn. Bürette. Aber die Eintheilung dieser Noten in den Tact ist hin und wieder beym Hrn. Bürette fehlerhaft; daher denn die verschiednen Arten von Pausen kommen, die er zwischen das Ende des einen Verses, und den Anfang des andern einzuschalten verbunden gewesen ist. Im Griechischen finden sich gar keine Pausen, und diejenigen Versarten, die sich allezeit mit einer langen Sylbe endigen, verlangen beym Einschnitte die *tempora vacua* nicht, von welchen uns Aristides schreibt. „Aber, wird man sagen, der Sänger „hat doch Othem hohlen müßen, und zu dem Ende sind ja Pausen vonnö„then.“ Allerdings hat er Othem hohlen müßen, und dieses hat er zum Ende eines jeden Verses gethan. Wie er aber solches eigentlich gethan, ist uns nicht bekannt, ob er etwan die Note, worauf ein Einschnitt fällt, nur halb im Wehrte ausgehalten; oder ob der Tactschläger, nach gewißen Regeln, wovon wir keine Nachricht haben, nach jedem Ausgange eines Verses, eine gewiße Zeit mit dem Tactgeben inne gehalten. Soviel ist gewiß, daß man noch vor zwey hundert Jahren nach eben den rhytmischen Regeln, wornach die alten Griechen und Lateiner componirt, die lateinischen Gedichte der alten Römer componirt hat. Man sehe davon ein Exempel vom Loßius bey Fig. G. Tab. III. Hier findet man die Note, worauf der rhytmische Einschnitt fällt, allezeit mit einem Halbzirkel und einem Puncte darinnen bemerket, so wie solches annoch heutiges Tages in Ansehung der Kirchenchoräle üblich ist. Dieses Exempel steht in dem Buche, woraus ich es genommen, ohne alle Eintheilungen in einen gewißen Tact, zu Papier, so wie das: *vitam quae faciunt beatiorem*, in meiner Anleitung zur Singcomposition, pag 153. Gleichwohl hat der Verfaßer vorne nach dem Schlüßel ein durchgestrichnes C gesetzet, um vermittelst deßelben eine gerade Tactart anzuzeigen. Wie wenig aber diese gerade Tactart ohne Zerrung darinnen möglich sey, giebt der Augenschein. Damit man sich hievon einen Begriff machen könne, so habe ich durch kleine halbe Tactstriche die Veränderung der Tactart in diesem Exempel angezeiget, und wird man vermittelst selbiger bemerken, daß der erste Tact *Iam sa* zur ungeraden Tactart; *tis ter*, und *ri*

niuis zur geraden; *atque* wieder zur ungeraden gehöret, und so weiter Gleiche Bewandtniß hat es mit unsern griechischen Melodien, die man ebenfals nach Art des Loßius, ohne Tactstriche hätte zu Papier bringen können. Aber die Rhytmik würde dadurch vielen undeutlich geworden seyn. Wenn man aber die Cadenz vermittelst der Tactstriche an den Tag legen will: so muß solches nach der gehörigen Art geschehen, so wie ich solches gethan zu haben glaube; und hiedurch ist auch die Gleichheit zwischen der Anzahl der Sylben, die ein jeder Vers beym Dichter hat, und zwischen der Anzahl der Zeiten, womit solche der Musicus ausdrückt, erhalten worden, anstatt deß durch die Pausen des Hrn. Bürette diese Gleichheit völlig aufgehoben wird, welches ein Fehler wider die Rhytmik der Griechen ist. Hier sind meine Veränderungen.

(α) In dem Hymno an die Nemesin bey Fig. *A*.

1) Bürette bedient sich zu dem ersten Vers durchgehends des Dreyzweytheiltacts, und ordnet selbigen also:

Nemesi ptero | essa biu | rhopa.

Hier fällt die erste Sylbe von *rhopa* auf die Thesin des dritten Tacts. Dieses ist falsch. Die lezte Sylbe nemlich *pa* gehört in die Thesin. Das Wort *rhopa* ist ein Jambus, wovon die erstere Sylbe *rho* in die elationem oder Arsin gehöret. (Man lese zurück, was oben, nach dem Sinne der Alten, von der Rhytmopöie gelehrt ist.) Will man also dem Worte Rhopa seinen gehörigen Rhytmum geben: so muß man den Tact anders ordnen.

2) Mit der Cadenz des zweyten Verses ist es eben so beschaffen. Bürette ordnet ihn also:

Küanopi The | a thügater | Dikas.

Der Jambus *Dikas* hat, nach meiner Vorstellung, seinen ihm zukommenden Schlußfall.

3) Zum Ausgange des dritten Verses bey dem Spondäus *thnaton* finden sich zween Fehler. Der erste betrift die Tactart, die Bürette in beständig fortdauerndem Dreyzweytheiltact also ordnet:

Ha kupha phrü | agmata thna | ton.

Nach den Regeln der Alten von der Rhytmopöie fällt die erste Sylbe eines Spondäus in positionem, und die andere in elationem, wie man oben

oben gesehen hat. Der andere Fehler ist nicht des Hrn. Bürette, sondern ein Copistenfehler. Er betrift die Schleifung der lezten Sylbe von thna-ton, wo Hr. Bürette anstatt unserer Noten a h zu ton, einen aufsteigenden Decimenvorschlag mit den Noten gis h abdrucken lassen. Wie sich dieser ungeheure Sprung im Singen, der noch einen andern in der None, nemlich a gis zwischen thna und ton voraussezt, mit der übrigen Art der in diesem Liede herrschenden Modulation verhalte, laße ich einen jeden Tonkünstler beurtheilen. So lächerlich dieser Fehler ist, so gewiß ist es, daß derselbe nicht aus der Feder des Componisten dieses Liedes geflossen ist, die Composition mag übrigens seyn wie sie will. Die Uebereinstimmung der Handschriften zu Paris und Oxford entscheiden nichts, weil sie beyde von einerley in diesem Stücke fehlerhaften Original herrühren müssen, welches man daraus sieht, weil weder in dem einen noch dem andern das Lied vollständig ist, und alle beyde gerade bey dem Worte *phtonon* mit ihrer Musik zu Ende sind. Es ist aber nichts leichter, als diesen Fehler einzusehen und zu verbeßern. In der Zeichenlehre der lydischen Tonart beym Alypius finden sich zween Töne, die mit einerley Zeichen, obwohl auf eine entgegen gesezte Art, für die Singstimme bemerkt werden. Diese beyden Töne sind das kleine *gis*, nach unsrer Art zu reden, und das eingestrichne *a*; wovon das *gis* durch ein linker Hand umgekehrtes griechisches Gamma; und das *a* durch ein ordentliches Gamma vorgestellet wird. Hat der Copist, dessen fehlerhafte Abschrift, in der Folge der Zeit, von andern Händen nachgemacht und ausgebreitet worden, viele Mühe gehabt, das eine Gamma mit dem andern im Schreiben zu verwechseln? Der Einwurf, den man mir machen kann, daß der Ton a in diesem Liede an andern Oertern, z. E. auf der ersten Sylbe zu den Wörtern thügater und thnaton, mit einem Epsilon bemerkt ist, und, daß ich vermittelst meiner Supposition, zween Systeme, das kleinere und das größere, vermische, indem nur in dem erstern der Ton a mit einem Gamma, aber in dem andern mit einem Epsilon bemerket wird, ist nichts weniger als erheblich. Wir wißen, daß beyde Systemen vereinigt werden konnten, und bey dieser Vereinigung war es ja willkührlich, ob der eine Ton, der außer der Verbindung aller Tetrachorde, zweyerley Zeichen hatte, und welcher allezeit Synemmenon Diatonos und Trite diezeugmenon war, mit dem einen oder dem andern Zeichen bemerkt wurde. Wer diese Vereinigung der Systeme in diesem Liede, welches nicht mehr als acht verschiedne Töne enthält, nicht findet, der wird sich erinnern, daß

noch sehr vieles an diesem Liede fehlet, und also glaube ich nach allem diesen, daß hier kein gis, sondern ein a statt haben muß; und ich habe diesem zu Folge die rechte griechische Note hergestellet, so wie in allen folgenden ähnlichen Fällen.

4) Der Ausgang des vierten Verses ist wieder nicht rhytmisch bey dem Hrn. Bürette. Ob auch gleich, nach meiner Vorstellung, die Cadenz alhier nicht gar zu gut klinget, und der guten rhytmischen Anordnung, wenigstens nach unsrer heutigen Art, entgegen ist, indem dergleichen Arten von Schlußfällen nur in Polonnoisen, und andern choraischen Tänzen, geduldet werden: so ist sie doch, in Ansehung des griechischen Tonmaaßes, und des dazu gehörigen Tacttheils richtig.

5) Mit dem Ausgange des fünften Verses bey *broton* ist es, wie bey No. 1. und 2. bewandt.

(β) In dem Hymno an den Apollo bey Fig. B.

Ich werde allhier, Kürze wegen, die Veränderungen in den Tactarten übergehen, und nur diejenigen bemerken, die den Gesang an sich angehen.

6) In dem ersten Vers findet sich auf der Sylbe *ru* von Chianoble pharu eine Schleifung, die Hr. Bürette ausgelaßen hat. Da selbige, wider die Regeln des Aristides, auf ein u fällt, der nur, so wie die heutige Music, die Vocales a, e, und o, für geschickte Vocales zum Singen hält; so siehet man daraus, daß die alten griechischen Componisten so gut wider ihre Lehrsätze gehandelt, als solches von heutigen Componisten, in Absicht auf weitläuftige Dehnungen, zu geschehen pfleget.

7) In dem zweyten Vers hat Hr. Bürette abermahls eine Schleifung auf *an* in *antüga*, und eine auf *po* in polon ausgelaßen. Indem er dieses letzte thut, und aus zween Noten eine macht, so nimmt er dazu das kleine gis unten. Das ist eben ein solcher Abschriftsfehler, als derjenige, den wir bey No. 3. wegen der Verwechselung des Gamma, verbeßert haben.

8) In

8) In dem dritten Vers hat Hr. Bürette die Schleifung auf *nois* in *ptanois* weggelassen, und zur Sylbe o in *diokeis* hat er wiederum ein *gis*, anstatt eines *a*, gebraucht. Es hat dieser Fehler einerley Grund mit dem bey No. 7. und 3.

9) In dem fünften Vers auf *ri* in *peri* hat Hr. Bürette ein fis, statt eines a, und sich darinnen nach dem Manuscript gerichtet, woselbst die Characters ein N in der Oberreihe, und ein I in der Unterreihe sind. Da in der ganzen alypischen Tabulatur, in diesem Ton und Genere, für keinen Ton ein N und I zusammen vorkömmt: so steckt hier wieder ein Abschriftsfehler, wo wir alle beyde Recht haben können; Bürette, wenn er seine Entzieferung nach dem untersten Buchstaben, welcher I ist machet; und ich, wenn ich selbige nach dem obersten Buchstaben, welcher ein N ist, mache, und die Bedeutung dazu aus der Instrumentalreihe entlehne, wo sich der Ton *a* darstellet.

10) In dem funfzehnten Vers auf der letzten Sylbe von selana ist Hr. Bürette wieder der fehlerhaften Copie gefolgt, und hat ein gis, statt eines a, gebraucht, so wie bey No. 3. 7. und 8.

γ) In der pindarischen Ode bey Fig. C.

11) In dem sechsten Verse zum Ausgange ist hauptsächlich das Wort phroimion von mir anders gestellet worden.

Man bemerket sonst in dieser Ode, wie an dem Orte, wo das Chor einfällt, die Notentabulatur von dem griechischen Componisten verändert, und die Spielnoten gebrauchet worden.

δ) In dem Hymno an die Calliope.

Ich laße wieder die rhytmischen Abänderungen weg, um nur die im Gesange zu bemerken.

12) In dem sechsten Vers finden sich beym Hrn. Bürette ein Paar ungeheure Sprünge, wovon der erste eine Schleifung auf *sou* in *muson* enthält, und der andere zwischen der letzten Sylbe von *prokatageti* und der ersten von *terpnon* befindlich ist. Diese lächerlichen Gänge kann man, in Ansehung der übrigen Art der Gesangführung, von dem griechischen Tonkünstler nicht vermuthen. Der Copist hat entweder künsteln wollen, oder er hat aus Unachtsamkeit gefehlt. Weil wir nicht

wißen

wissen können, wie die Stellen eigentlich beschaffen gewesen; so habe ich unterdeßen selbige so verbeßert, wie es sich, nach Maaßgebung der andern Modulationen, am natürlichsten dazu schickt. Damit man nach allem diesen die Art, wie Herr Bürette diese vier Stücke entziefert hat, mit der meinigen vergleichen könne: so habe ich auch davon einen Abdruck besorgen laßen, den man auf der siebenten und achten Kupfertafel Fig. AA. BB. CC. und DD. findet.

§. 160.

Laßt uns itzo ein Paar Anmerkungen über die Composition dieser Hymnen machen.

1) Die Vermischung der geraden und ungeraden Tactart, die in allen vier Liedern herrschet, ist zu sichtbar, als daß sie nicht so fort die Aufmerksamkeit erregen sollte. Wer die Lieder zu singen versuchen will, muß dahin sehen, daß die weißen und Viertheilsnoten, sie mögen vorkommen, in welcher Tactart sie wollen, durchaus ihr unverändertes Zeitmaaß behalten, so wie solches in den französischen Recitativen geschicht, worinnen annoch, nach Art der Griechen, der Rhytmus ausgeübt, und der gerade und ungerade Tact untereinander vermenget zu werden pflegt. Wenn Voßius den Franzosen das Lob giebt, daß sie den Rhytmum beßer beobachten, als die Italiäner, so versteht er vermuthlich diese Vermischung von Tactarten. Wenn aber selbige nicht allein, nicht den Ausdruck mehr befördert, wie uns einige Leute bereden wollen, sondern noch zugleich wider alle Regeln der Symmetrie anstößt so ist es ohne Zweifel wohl ungereimt, einen solchen verjährten Geschmack der guten symmetrischen Rhytmik der heutigen Musik vorziehen zu wollen.

2) Die Noten von allen vier Hymnen gehören zur Tabulatur der lydischen Tonart oder Versetzung, wie man aus dem Alypius siehet. Diese Tonart war, wie wir oben gesehen, die zehnte von den funfzehn, die bey den Alten üblich waren, von unten gegen oben gerechnet. Die tiefste Sayte oder der Proslambanomenos von dieser Tonart war also der Ton fis in der zweyten oder der kleinen Octave des Claviers, nach unsrer Art betrachtet. Ob

nun

nun gleich so wenig in dieser Tonart, als in allen vierzehn übrigen, die Ordnung und Folge der Töne, anders, als in unserer weichen Tonart ist, z. E. in der von A moll:

a h c d e f g a

so muß man doch daraus nicht schliessen, daß in einer solchen Tonart nicht anders als mol componirt werden konnte, nach unserer Art zu sprechen. Die Vorschrift der Tonart zeigte nichts anders, als in was für einem Grade der Höhe oder Tiefe, dieser oder jener Ton, z. E. das a, das h, und so weiter, genommen werden sollte. Das was wir Tonart nennen, hieß, wie wir oben gehört, eine Species der Octave, bey den Griechen, und diese konnte entscheiden, ob das Stück sollte mol oder dur seyn, nach unsrer Art zu reden. Allein der Unterscheid einer harten und weichen Tonart war den Griechen ein unbekanntes Ding. Sie thaten weiter nichts, als daß, wenn sie eine gewiße Tonart oder Versetzung feste setzten, sie zugleich den Anfangs- und Endigungston feste setzten, und selbige bestimmten hernach die Art des Gesanges.

In dem Hymno an die Nemesis bey Fig. *A.* finden wir nichts weiter als den Anfangston, der die Mese des Proslambanomenos, oder die Octave von der Anfangssayte der lydischen Versetzung ist. Man sollte glauben, daß die Endigungssayte des Gesanges ein a gewesen wäre. Vielleicht ist auch mit der ersten Note dieses Hymnen ein Fehler in der Abschrift vorgegangen. Ich bin geneigt zu glauben, daß der Componist anstatt des fis auf *ne*, ein e gesetzet, und die fünf ersten Noten auf *nemesi ptero* per Petteian, alle auf einen Ton gesetzet hat, und alsdenn wird das Final allerdings entweder in a, oder auch in e, wie der Anfang gewesen seyn. Alsdenn wird dieses Lied einer dur Composition, nach unsrer Art betrachtet, ähnlich sehen.

In dem Hymno an den Apollo bey Fig. *B.* fängt der Gesang in cis an, und endigt sich auch damit. Wenn der Anfang eine Molltonart zu verrathen scheinet, so endigt sich doch das Stück Durmäßig, oder man müßte einen harmonischen Anhang dabey denken, wie z. E. in dem Liede: Herzlich thut mich verlangen, das in der neuern phrygischen Tonart componirt ist,

von einigen Organisten gemacht zu werden pflegt, um den Schluß dieser phrygischen Tonart ähnlich zu machen.

In der pindarischen Ode bey Fig. C. fängt der Gesang in der Octave von Hypaton diatonos aus der lydischen Tonart an, und endigt sich in Meson diatonos. Dieser Gesang ist völlig in E moll.

In dem Hymno an die Calliope bey Fig. D. fängt der Gesang in cis an, und endigt sich auch damit. Es ist eine Art von Modulation darinnen, die sich schwer mit einer unsrer Tonarten vergleichen läßt. Sie ist indessen unsrer phrygischen am ähnlichsten.

Man sieht aus allem diesen, daß das Wort Tonart nichts anders als das ist, wofür ich es erkläret habe, und daß es gar nicht die Folge der Töne in einer gewißen bestimmten Ordnung, sondern nur die Höhe oder die Tiefe dieser Töne anzeiget, und daß, wenn diese Höhe oder Tiefe bestimmt ist, man die Folge der Töne nach verschiednen Ordnungen, das ist, nach der dorischen, phrygischen oder lydischen Octavengattung, und so weiter darinnen unterscheiden kann. In Absicht hierauf sind zwar alle diese Hymnen in der lydischen Tonart oder Versetzung: hingegen ist der an die Nemesis bey fig. A; der an den Apollo, bey fig. B; und der an die Calliope bey fig. D. in der dorischen Octavengattung, nach dem Euclides gerechnet, weil die Ordnung und Folge der Töne folgende ist:

cis h a gis fis e d cis

das ist so viel als:

e d c h a g f e

Hingegen ist, in eben dieser lydischen Tonart, der Gesang zur pindarischen Ode bey fig. C. in der hypodorischen Octavengattung, weil die Ordnung und Folge der Töne folgende ist:

e d c h a g fis e

das ist so viel als:

a g f e d c h a

3) Unsere dritte Anmerkung betrift die in diesen Hymnen hin und wieder vorkommende Schleifungen, vermittelst welcher man

zween

zween Töne zu einer Sylbe singet. Man siehet daraus, daß die Schleifungen nicht eine Erfindung der neuern Musik sind. Sie haben aber unstreitig zu den **Dehnungen** derselben Gelegenheit gegeben. Wenn die Griechen länger als zwo Moras über einer langen Sylbe zugebracht hätten, so würden sie diese Schleifungen auch auf mehrere Töne vermuthlich ausgedehnet haben.

Daß die **Dehnungen** übrigens nicht so jung, und solche wenigstens im zehnten Jahrhundert schon gebräuchlich gewesen sind, siehet man aus einigen Stellen der bey Fig. 33. 34. 35 und 36. abgedruckten, in einer mir unbekannten Art von Charaktern, verzeichneten Melodien. Ich habe selbige aus dem **Prätorius** entlehnet, der solche aus einem Manuscript genommen, welches zu Wolfenbüttel in der dortigen berühmten Bibliothek aufbewahrt wird, und mit der Jahrzahl 915. bemerkt ist. Ist jemand im Stande, diese Melodien zu entziefern: so bitte ich denselben, dem Publico seine Entdeckung gütigst gemein zu machen. Ich werde selbst bemüht seyn, den Schlüßel zu dieser Art von Noten, und folglich zu den Melodien dieser vier, in der römisch-catholischen Kirche gebräuchlichen Texte ausfindig zu machen. *Es käme darauf an, daß man die Noten des* gregorianischen Gesanges, *so wie er annoch in einigen Kirchen und Klöstern* unverändert vorhanden ist, damit vergliche. Wäre es eben der Gesang, so diente diese Entdeckung dazu, um zu wissen, was man sich damahls für einer Art von Noten annoch bedienet hätte. Den Zügen nach sehen diese Figuren einer Veränderung der kleinern Schreiblittern im griechischen Alphabet ähnlich, da die alypischen hauptsächlich aus der Veränderung der größern Buchstaben ihren Ursprung nehmen.

4) Aus dem musikalischen Einschnitt auf der Sylbe *Nos* in *Apollonos*, in der pindarischen Ode bey fig. C, wo Pindar in einem erhabnen Tone singt, und, durch Zertheilung des Worts Apollonos ein Paar Verse zuwegebringt, die in Absicht hierauf just so herauskommen, wie die beyden dem Scherz gewidmeten canitzischen Verse:

Des Rebenacks seinem Secret —
Arius es ist nicht beßer geht ꝛc.

aus diesem musikalischen Einschnitte, bey welchem der Musikus dem Poeten nicht gefolget ist, und den Einschnitt nicht auf *le* gemacht

hat, siehet man, daß der Musicus die Erlaubniß hatte, den Poeten zu verbeßern, wenn dieser, auch mit Gutheißung der Regeln der griechischen Verskunst, gefehlet hatte.

5) Aus der Wendung der Melodien dieser Hymnen ist endlich zu ersehen, daß sie nicht durchgehends einen Zusatz von Harmonie zulaßen. Es ist damit wie mit den meisten französischen Chansons beschaffen, unter welche man einen Baß zwingen muß, wenn man einen dazu haben will. Die Componisten haben homophonisch, und nicht polyphonisch gedacht. Diese griechische Melodien können einen sichern Beweis abgeben, daß die Harmonie von den alten Griechen und Lateinern nicht nach unsrer Art ausgeübet worden ist. In der That haben sie auch keine andere als Octaven, Quinten, Quarten, Terzen- und Sextenharmonien gehabt; und wie wunderlich ist die Terzen- oder Sexten-Harmonie wohl in gewißen Stellen ausgefallen, wo solche nicht hingehörte? Doch hievon werden wir hernach reden.

Ueber die übrige melodische Einrichtung dieser Hymnen will ich meine Leser selbst urtheilen lassen. Es wird nicht schwer fallen, noch ein halb Dutzend Anmerkungen zu machen. Allein ich habe noch andere Gegenstände abzuhandeln. Vielleicht sprechen wir bey einer andern Gelegenheit noch einmahl davon.

§. 161.

Ohngeachtet sich die alte Musik bis auf die Zeiten Dunstans erhalten hat: so ist sie doch in sich, verschiednen Revolutionen unterworfen gewesen. Es ist dieses das Schicksaal aller Künste, daß sich der Geschmack von Zeit zu Zeit darinnen ändert, und entweder sich verbeßert oder verschlimmert. Aber was zu verwundern ist, ist, daß öfters just zu der Zeit, da der Geschmack an dem Wahren abnimmt, und einem strotzenden Flittergolde Platz machet, am meisten von schönen Zeiten im Geschmacke geredet und geschrieben wird. Ich wünsche, daß die Musik, in dem Stande wie sie itzo in einem guten Theile Deutschlands existirt, sich noch lange erhalten, und man nicht Ursach haben möge, über den Verfall des Geschmacks in selbiger zu klagen, so wie solches zu gewißen Zeiten in Griechenland, ich weiß nicht, mit Recht oder Unrecht, von einigen Scribenten, in Absicht auf ihre Musik, geschehen ist. Ich sollte fast glauben, daß solches mit Unrecht geschehen wäre. Wenigstens scheinen Plato, Aristo-

Aristoteles und der comische Dichter Pherecrates Unrecht zu haben. Sie lebten zu einer Zeit, wo die bluhendesten Zeiten Griechenlands in allen Künsten waren; und annoch zu den Zeiten Plutarchs waren die Künste in Flor. Ihre Klagen kommen mir nicht anders vor, als die des Herrn Remond de St. Mard, und des Herrn Bollioud de Mermet, über den Verfall der französischen Musik. Diese Männer machen es just wie die alten Jungfern, mit deren zunehmenden Jahren sich alles in der Welt verschlimmert. Sie billigen nichts, als was ihre Frau Großmama billigte. In ihrer Jugend waren die vortreflichsten Sänger, die erlesensten Spieler; und wenn man mit ihnen in diese Zeiten zurückegehet, so findet es sich, daß sie in diesen Zeiten viel zu jung waren, um jemanden loben oder tadeln zu können. Doch wir übergehen dieses, um aus des Plutarchs Gespräch über die Musik denjenigen Ort benzubringen, wo über die Revolutionen in der griechischen Musik geklaget wird, es mögen diese Klagen nun gegründet seyn, oder nicht. Dieser Ort soll zugleich annoch zu einem Beweise derjenigen Art von theatralischen Declamation dienen, die wir den Alten oben zugeeignet haben. Der Herr Abt du Bos ist listig genung gewesen, diesen Ort des Plutarchs, der ihm doch unstreitig sehr bekannt war, nicht anzuführen. Nachdem Plutarch über den Verfall der Musik seiner Zeit die bittersten Klagen ausgelassen, und diesen Verfall der theatralischen Musik zugeeignet hat, so schreibt er:

„Wenn man in die allerältesten Zeiten Griechenlands zurückegehet, so wird man finden, daß die theatralische Musik damahls annoch ganz unbekannt war. Man bediente sich dieser Musik zu nichts anderm, als die Götter zu verehren, die Helden zu rühmen, und die Jugend zu bilden". (Dieser Zeitpunct, von welchem Plutarch redet, endigt sich mit der Zeit, da Lasus zu blühen anfieng, und also in der ersten Hälfte des fünf und dreyßigsten Jahrhunderts, zwischen 3400 und 3450). „Was die Musik unsrer Zeiten anbelanget, so ist solche von dem, was sie vormahls war, dergestalt unterschieden, daß man nicht allein die Musik nicht mehr zur Verbesserung der Sitten anwendet, sondern sogar nicht einmahl weiß, wie diese Art von Musik beschaffen gewesen ist, indem alle, die dieser Kunst obliegen, sich gänzlich der theatralischen Musik überlassen". (Zweifelt noch jemand, daß die dramatischen Vorstellungen in Musik älter als das funfzehnte Jahrhundert sind? Ihre Herstellung

haben wir diesem XV. Jahrhundert, so wie ihre Verbeßerung dem sechzehnten und siebzehnten zu danken. Doch hievon bey andrer Gelegenheit ein mehrers). „Es war aber nicht genung, fährt Plutarch fort, daß die gute alte Musik vom Lasus, Melanippides, und in den folgenden Zeiten vom Philoxen und Timotheus durch allerhand wunderliche Neuerungen verdorben ward. Die Musik, die sonst der Poesie unterwürfig gewesen war, fieng an, sich die Herrschaft über die Poesie zuzueignen". (Im Vorbeygehen: Diese Beschuldigung macht der Beurtheilungskraft und der Kunst der griechischen Tonkünstler dieser Zeit nicht wenig Ehre, und gereichet den damahligen Poeten zu einem desto größern Vorwurfe. Wer für die Musik dichten will, und von dem Musicus, der es versteht, keine vernünftige Lehren annehmen will, der thut besser, etwas anders zu dichten). „Diese neue Art von Musik gab dem Pherecrates, einem Schauspieldichter, Anlaß, die Musik als eine mit Schlägen übelzugerichtete Frauensperson aufs Theater zu bringen. Die Gerechtigkeit fragt sie, wer sie so gemißhandelt hat, und die Musik antwortet folgendermaßen:"

„Ich will es dir gerne eröfnen, meine Freundin, und ich glaube, daß du es mit so grossem Vergnügen hören wirst, als ich es dir erzählen werde. Der erste Urheber meines Unglücks ist Melanippides, der mich gänzlich entkräftet, und vermittelst seiner zwölf Sayten ganz weibisch gemacht hat. Doch dieser Mensch war noch nicht fähig genung, mich so weit herunter zu setzen, als ich es itzo bin. Cinesias, dieser verwünschte Athenienser ist es, der mit den unmelodischen Gängen, womit er seine Dithyramben durchflicht, mich dergestalt verstellet und verhunzet hat, daß man nicht mehr weiß, was rechts oder links ist. — Und wie richtet mich Phrynis zu, wenn er mich mit seinen Coloraturen und Läufern nach seinem Gefallen herum tummelt, und aus seinen sieben Sayten zwölf verschiedne Töne hervorbringen will?" (Man merke diesen Ausdruck: Zwölf verschiedne Töne aus sieben Sayten hervorbringen. Vermuthlich wird Phrynis auf sieben in diatonischer Proportion gestimmten Sayten zugleich das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht angebracht, und diese drey Geschlechte dadurch zu aller-

allererst vermischet haben. Die sieben diatonischen Sayten mit der Octave des Proslambanomenos sind:

h	c	d	e	f	g	a	(h)
1	2	3	4	5	6	7	

und die zwölf vermischten Töne aus den dreyen Geschlechten sind folgende:

h	hx	c	cis	d	e	ex	f	fis	g	a	h
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Die Musik fährt zu klagen fort: „Doch solche Leute konnten mich „noch nicht ganz und gar zur Verzweiflung bringen. Hatten sie „einen Fehler gemacht, so wußten sie selbigen wieder zu verbessern. „Dem Timotheus war es aufbehalten, meine wehrte Freundinn, „meinen Untergang gänzlich zu befördern.“ Wer ist denn dieser Timotheus, fragt die Gerechtigkeit? „Der Rothkopf, der Mileser, „antwortet die Musik, der mit seinen frechen Veränderungen, und „seinem ausschweifenden Gepițel alle andere, worüber ich mich be„klaget habe, noch bey weitem übertrift. Kaum begegne ich ihm, „so kömmt es ihm an, mich sogleich in zwölf Töne zu zerlegen?„ u. s. w.

Der Comödienschreiber Pherecrates lebte zur Zeit Alexanders des Grossen, im sieben und dreyßigsten Jahrhundert.

§. 162.

Wir gehn zu einem andern Artikel der alten Musik der Griechen und Lateiner fort, und betrachten die Art der Instrumente, deren sie sich in ihren Concerten bedienet haben. Man weiß nicht viel mehr davon, als von den Instrumenten der Ebräer, und die Nachrichten variiren wie dort. Wir folgen den wahrscheinlichsten. Dieses ist gewiß, daß sie von allen drey Hauptarten von Spielzeug, vom blasenden, besayteten und schlagenden, mehr als eine Gattung hatten. Wenn wir bey den andern damahligen Nationen ein uns bekanntes Instrument treffen; so führen wir solches zugleich mit an.

§. 163

§. 163.

Wir fangen von den blasenden Instrumenten der Griechen und Lateiner an. Hieher gehört

1) Die *Syrinx* oder *Fistula*, die **Pfeiffe**.
2) Die *Tibia* oder *Aulos*, die **Flöte**, und
3) Der *Calamus*, die **Schallmey**.

Diese Gattungen von Instrumenten werden insgemein mit einander vermenget, ob sie gleich in Ansehung der Größe, und der daher entstehenden Größe der Töne, und des Tractaments, von einander unterschieden sind. Die einfachen **Pfeiffen und Flöten** waren bey den Griechen von eben derjenigen Beschaffenheit, als es bey den Ebräern die **Chalil** und **Nekabbim** waren. Man sehe Fig. 23. Tab. V. Eine andere Gattung findet man bey Fig. 30. Tab. V. In dieser letzten Gattung von Flöten hatte jedes Hauptloch einige Nebenlöcher, welche mit hervorstehenden Klappen bedeckt wurden, die man *Bombykas*, d. i. **Hörner** nennte. Die Nebenlöcher hießen *παρατρυπήγματα*. **Proclus** in Alcibiadem sagt: daß ein jedes Flötenloch wenigstens drey Töne giebt; wenn aber die Nebenlöcher geöfnet werden, noch mehrere.

Die **Doppelpfeiffen** und **Doppelflöten**, wovon man bey Fig. 3. 7. und 13. Tab. IV. dreyerley Gattungen sieht, waren entweder **gleich** oder **ungleich** in Ansehung der Länge und Weite. Auf den **gleichen Flöten** rc. spielte man entweder im **Einklange**, wenn die beyden Hände des Spielers einerley Löcher griffen; oder man spielte in der **Terz**, die hin und wieder mit der Octave, und andern Consonanzen abgewechselt werden konnte, wenn nicht einerley Löcher gegriffen wurden. Auf den **ungleichen Flöten** spielte man bloß in der Terz, Octave oder Doppeloctave.

So wohl die einfachen als doppelten Pfeiffen und Flöten der Alten wurden auf vielerley Art unterschieden, z. E. *α*) **nach den Erfindern**. Auf solche Art wurden die **krumme Pfeiffe**, (*Plagiaulos*) von welchem Worte einige Etymologisten das *Flageolet* ableiten wollen; und die **Lockpfeiffe** (*Hippophorbos*) ihrem Erfinder **Seirites** oder **Sirites**, zu Ehren, der ein Libyer und also aus Africa war, **libysche oder africanische Flöten** genennet. *β*) **nach gewissen Völkern**,

Völkern, wo eine Art von Flöten oder Pfeiffen hauptsächlich im Gebrauch war; z. E. dorische, phrygische, lydische Flöten, u. s. w. Die phrygische wird auch die berecynthische, mygdonische, idäische Flöte, u. s. w. genennet. Die tyrrhenische Flöte war von besondrer Stärke. Bey den Phöniciern war eine gewisse Pfeiffe gebräuchlich, die man *Gingras* nennte; die nur etwann eine Spanne lang war, und zu Trauermusiken gebraucht ward. γ) von der Hand, womit sie gespielet wurden. Man hat rechte und linke Pfeiffen. Die linken, welche auch serranische Pfeiffen oder Flöten, genennet wurden, hatten tiefere Klänge, und die rechten höhere Klänge. δ) von der Materie, woraus sie verfertigt waren. Man hatte Flöten ꝛc. von Knochen, Buchsbaum, Metal, u. s. w. ε) von dem menschlichen Alter, und dem Geschlechte. Man hatte Jungfer- Knaben- und Männerflöten. ζ) von ihrem besondern Gebrauche. Man hatte Chorflöten, womit bey vollem Chor in den Tempeln accompagnirt wurde. Eine Art von Flöten, die man Stimmflöten nennen könnte, hieß *Tonation*. Einige Redner, die vermuthlich entweder gewohnt waren, in sehr große Hitze in ihrem Declamiren zu gerathen, oder etwann schläfrig zu werden, ließen sich von selbiger ihren Ton wieder geben. Valerius Marimus erzählet, daß sich C. Gracchus dieser Flöte sehr oft mit Nutzen bedienet habe, indem er seinen Sclaven Lycinus hinter sich gestellet, um ihn von Zeit zu Zeit vermittelst dieser Stimmflöte zu ermuntern. Man hatte ferner Hochzeitflöten, Trauerflöten, u. s. w. η) nach einem gewissen Tonfuß. Es waren spondäische, und dactylische Flöten gebräuchlich. Jener bediente man sich zu ernsthaften Hymnen; dieser zum Tanze, u. s. w.

Eine Abbildung von den alten Schallmeyen, sehe man bey Fig. 29. Tab. V.

4) Die *Tuba* oder *Salpinx*, die Trompete.
5) Der *Lituus*, das *Cornu*, die *Buccina*, Hörner, Posaunen, Zinken ꝛc.

Eustachius, welcher den Homer mit weitläuftigen Auslegungen erkläret, giebt sechs Arten von Trompeten an, als α) die argivische oder gerade Trompete. Diese war bey den Griechen, und andern Völkern, was die Chasosra bey den Ebräern war. Man sehe Fig. 28. Tab. V. Die

Erfindung derselben eignete man der Minerva bey den Griechen zu. β) Die egyptische Trompete, oder das Krummhorn. Sie wurde *Chnoue* genennet, und bey den Opferceremonien gebraucht. Ihre Gestalt kommt mit dem Krummhorn der Ebräer überein. Fig. 22. Tab. V. Man schreibet die Erfindung derselben dem Osiris zu. γ) Die celtische, gallische oder gallatische Trompete, *Carnyx* genannt, die ein in Gestalt eines Müssels oder einer andern Thierschnautze gearbeitetes Schalloch hatte. Sie war von einem schneidenden hohen Laut. δ) Die paphlagonische Trompete hatte die Gestalt eines Ochsenkopfs am äußersten Ende, und war von grobem Laut. Der Trompeter mußte selbige über sich in die Höhe halten, um darauf zu blasen. ε) Die medische Trompete war aus Schilfrohr gemacht, und von tiefem Klange. ζ) Die tyrrhenische Trompete hatte einen hellen Ton, und ein gekrümmtes Mundloch.

6) **Die Siebenpfeiffe**, Syringa Panos, Fig. 6. Tab. IV. deren Virgil gedenkt:

Est mihi disparibus septem compacta cicutis
Fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim.

Daß man die sieben ungleichen Röhre, woraus solche bestand, mit Wachs insgemein verbunden haben müße, siehet man aus dem Tibullus:

Fistula cui semper decrescit arundinis ordo,
Nam calamus cera iungitur vsque minor.

7) **Die Windorgel** ist eben dasjenige, was bey den Ebräern die **Maschrokita** war, Fig. 5. Tab. IV. Außer selbiger hatten die Griechen annoch eine **Waßerorgel**, organum hydraulicum. Diese Art von Orgel war von der vorigen in nichts anderm unterschieden, als daß sie den Wind von einer Waßerpreße empfieng, welche die Luft durch Pompen schöpfte, und in die Windlade hinauftrieb. Vitruvius giebt einen mit mechanischen Arbeiten sich beschäftigenden Bader zu Alexandrien, Nahmens Ctesibius, der zu den Zeiten des Ptolomäus Evergetes lebte; Tertullian aber den berühmten Meßkünstler Archimedes zum Erfinder an. Aus dem folgenden Orte des Tertullians, wo er von diesem Kunststück des Archimedes also spricht: Specta portentosam Archimedis munificentiam, organum hydraulicum dico, tot

membra,

membra, tot partes, tot compagines, tot itinera vocum. tot compendia sonorum, *tot commercia modorum*, *tot acies tibiarum*, & vna moles erunt omnia: spiritus qui de tormento aquæ anhelat, per partes administratur, substantia solidus, opera diuisus: aus diesem Orte, sage ich, läßet sich zweyerley schließen: 1) daß man nicht mit einer Hand allein auf der Orgel gespielet, sondern mit beyden, welches nach der Art der alten Musik, entweder Octavenweise oder Terzenweise geschahe. Hierinnen bestehn die *commercia modorum*. Wir werden hievon noch einmahl reden. 2) Daß man mehr als ein Register gebrauchet. Die *tibiarum acies* sind nichts anders als mehrfache Pfeiffenordnungen. Tertullian schrieb dieses zum Anfange des dritten Jahrhunderts nach Christi Geburt, etwann ums Jahr 208. Zur Zeit des Caßiodors, der unter der Regierung des Königs Vitiges, im sechsten Jahrhundert lebte, müßen die Waßerorgeln schon in Abnahme gekommen, und nur die Windorgeln gebräuchlich gewesen seyn, von welchen selbiger eine Beschreibung macht, die einer heutigen Orgel nicht unähnlich siehet: „Die Orgel, sagt er, „ist ein aus verschiednen Pfeiffen thurmmäßig erbautes Instrument, „welches vermittelst der Blasebälge zu einer starken Ansprache gebracht „wird; und damit man geschickte Melodien darauf hervorbringen „könne, so hat man inwendig hölzerne Tangenten angebracht, welche „von den Fingern der Meister kunstmäßig niedergedruckt wer„den, und alsdenn einen prächtigen und angenehmen Gesang erschal„len laßen.

Man siehet, daß die Erfindung der Orgel noch in die alten Zeiten gehöret, so wie deren Verbeßerung und völlige Einrichtung ein Werk der neuern Zeiten ist. Man weiß nicht, in was für einem Jahre die Orgel zuerst beym christlichen Gottesdienste in Italien ist gebraucht worden. Volateranus giebt die Regierung des Pabsts Vitalianus des ersten, und zwar das Jahr DCLIII. zum Dato an. Aventinus in seinen Jahrbüchern der Bojer, bemerkt, daß der griechische Kayser Constantinus Copronymus, dem König der Gallier, Pipinus, Carls des Großen Vater, im Jahre Christi DCCXLII. eine Orgel zum Geschenk übermacht habe, und daß dieses das erste Instrument von dieser Art gewesen, welches man in Frankreich gesehen. In Engelland war die Orgel schon beynahe hundert Jahre vorhero bekannt, und in der Kirche eingeführet worden, nemlich im Jahr DCLX. Nach den Nach-

richten des Sabellicus aber erhielte die Orgel im Jahre 1470. ihre itzige Form, indem zu derselben das **Pedal** erfunden ward, und der Erfinder davon war Bernhard, mit dem Zunahmen **Teuto**, weil er ein Deutscher war; doch dieses gehört in die neue Musik.

Voßius ist ohne weitern Beweis der Meinung, daß diejenigen Instrumentisten, die bey den Griechen *Ascauloi*, und bey den Römern *Utricularii* genennet wurden, nichts anders als unsre heutigen Organisten gewesen sind. Da aber die Griechen und Römer ihre **Sackpfeifen** so gut als die Ebräer hatten, welche *Symphoniae* bey ihnen genennet wurden, wie Isiodorus bemerkt, so fällt dieses Vorgeben weg. Bey Fig. 2. findet man eine Abbildung von dergleichen Sackpfeifen.

§. 164.

Die besayteten Instrumente der Griechen und Lateiner waren von zweyerley Art.

Die eine, welche ohne Sayten hatte, und auf beyden Seiten konnte berühret werden, es mogte nun mit den Fingern, oder mit Schlagfedern allein, oder auf der einen Seite mit den Fingern, und auf der andern mit Schlagfedern geschehen.

Die andere, wenn die Sayten auf einem hohlen Körper bevestigt waren, und also nur auf einer Seite berühret werden konnten.

Um aber bey der ersten Gattung von Instrumenten nicht allein den Ton der Sayten stärker und völler zu machen, sondern auch, bey einigen Gattungen derselben, durch das Aufsetzen der Finger, so wie bey unsern Geigenwerken, die Sayten zu verkürzen, und also selbige mehrer Töne fähig zu machen, bediente man sich eines Resonanzbodens, (ἠχεῖον) welches, wenn man spielen wollte, in den Rahmen eingeschoben, und, nach geendigtem Spiel, wieder herausgenommen werden konnte.

(a) Zur ersten Art von Instrumenten, die mit dem allgemeinen Nahmen **Lyre** bezeichnet wurden, und nicht anders, als der Figur, der Größe und der Anzahl der Sayten nach, von einander unterschieden waren, gehöret:

1) Die Lyre schlechtweg, *lyra*, *chelys* oder *testudo*, und beym Properz *lyra testudinea*. Nach der Anzahl der Sayten hieß solche eine fünf- sechs- sieben- und mehrsaytige Lyre. Die heutiges Tages übliche Laute hat, mit einiger Veränderung, ihren Ursprung daher genommen.

men. Weil das Instrument unten rund war, und also nicht, wie die Cither, stehend gespielet werden konnte: so mußte man es, wie eine Viola da Gamba zwischen den Beinen halten, wenn man darauf spielen wollte. Man sehe eine Abbildung davon bey Fig. 27. Tab. V. Die perpendicular heruntergehenden Santen nahmen nicht die ganze Länge des Instruments ein, sondern es wurde unten noch ein Drittheil Raum gelaßen, der auch zum Resonanzboten diente. Die Lyren der Griechen müßen übrigens mit unsern Leyern (vielle) nicht vermischt werden.

2) Die Lesbische oder Arions Lyre ist eine Gattung von der Lyre des Mercurius, und kleiner als alle übrigen. Ihr Verhältniß gegen die größre Lyre wird seyn, wie eine Taschengeige gegen eine ordentliche Violine.

3) Die Cither, cithara, ist in nichts anderm hauptsächlich von der Lyre unterschieden, als daß sie einen Fuß hatte, auf welchem sie ruhen, und also stehend gespielet werden konnte. Man sehe Fig. 26. So wie die Anzahl der Santen auf der Lyre verschieden war, so war selbige auch auf der Cither, von welcher unsre heutigen Harfen ihren Ursprung nehmen, verschieden. Ordentlicher Weise wurde solche mit den Fingern der einen Hand, und mit einer Schlagfeder oder einem *plectro* in der andern Hand gespielet. Jenes, wenn die Santen mit den Fingern gekniffen wurden, hieß *intus canere;* das Zwecken mit dem Plectro aber *foris canere.* Die von dem Epigonus aufgebrachte Art mit beyden Händen zu spielen, ohne sich einer Schlagfeder zu bedienen, hatte Mühe, als eine Neuerung, Beyfall zu erhalten; und die Ursache war diese, weil solche Spielart sich von fremden Völkern eigentlich herschrieb, welchen Epigonus selbige abgelernet hatte. Giebt es nicht noch heutiges Tages Länder und Oerter, wo man nichts fremdes vertragen kann? Giebt es nicht Meister, die nur alsdenn eine Erfindung für gut halten würden, wenn sie selbst Urheber davon wären? Wenn solche Meister bey ihrem Volke in Ansehen stehen, so kann ein solches aus Scheelsucht gegen die Bemühungen anderer entstehendes Verfahren, der Aufnahme einer Kunst nicht anders als gefährlich seyn. Aber öfters, wenigstens wenn die Erfindung gut ist, dringt solche dennoch zur Beschämung derjenigen durch, die sie unterdrücken wollen.

4) *Nablium*, ist eben das was bey den Ebräern *Nevel*, ein Nabel ist. Fig. 31. Ovidius sagt:

Disce etiam duplici genialia *nablia* palma
Vertere; conueniunt dulcibus illa modis.

Wenn man übrigens von zwanzig, dreyßig, und vierzigsaytigen ꝛc. Cithern oder Lyren lieset, weil diese Wörter insgemein bey den Alten verwechselt werden: so muß man nicht glauben, daß in der That so viele dem Tone nach verschiedne Sayten auf einem solchen Instrumente vorhanden waren. Nichts weniger als dieses. Es waren mehrchörige Cithern, d. i. zwo und mehrere Sayten waren auf einen Ton, nemlich in den Einklang, so wie bey unsern Clavieren, gestimmet. Zu diesen mehrchörigen Cithern und Lyren gehört

1) **Magas** oder **Magadis**, von zwanzig Sayten.
2) **Simicon**, von fünf und dreyßig Sayten.
3) **Epigonion**, von vierzig Sayten.

Es ist also so wenig von der Vielheit der Sayten, als von der wenigen Anzahl derselben, auf die Anzahl der Töne, überhaupt gesprochen, zu schliessen. Quinctilian sagt, daß, nachdem man die Anzahl der Sayten auf der Cyther auf fünf festgesetzet hätte, hernach jede Sayte in Grade eingetheilet, und der Raum von jeder Sayte zur andern mit mehrern Tönen ausgefüllet worden wäre; daß man also auf wenigen Sayten sehr viele Töne haben könnte. Man braucht nur eine unsrer Violinen anzusehen, um den Sinn des Quinctilians zu verstehen. (Cum in cithara quinque constituerunt sonos, plurima deinde varietate complent spatia illa neruorum, atque iis quos interposuerunt, inserunt alios, vt pauci illi transitus multos gradus habeant). In Ansehung der **Doppelgriffe**, oder der sym- und paraphonischen Spielart ist leicht zu erachten, daß, je mehr ein Instrument Sayten von verschiedner Spannung hatte, oder in je mehr Grade jede Sayte eingetheilt war, desto eher auf solchen diese Spielart möglich war. Die Wissenschaft nahm mit der Anzahl der verschiednen Sayten zu. Die Kunst war schon erfunden. Man durfte die Erfindung nur erweitern. Wie lange hat es indeßen dennoch gewähret, ehe solche zur Vollkommenheit gekommen? Was für verschiedne Stuffen! Wie lange wird man auf einer Seite gespielet haben, ehe die zweyte, und dritte hinzugefüget worden? Wie lange auf dreyen, ehe die Anzahl bis auf die Octave kam? Man spielte lange einfach, ehe die Doppelgriffe aufkamen, ich meine die in der Octave und Terz. Die Musik blieb lange zweystimmig, ehe die dritte Harmonie hinzugefüget ward; und man

mogte mit drey oder mehrern Stimmen setzen, so war der Satz lange Zeit consonirend allein, ehe man selbige mit Dißonanzen durchflochte. An die drittehalb tausend Jahr war die Musik in ihrer Kindheit; fast eben soviel in ihrer Jugend; und etwann seit achthundert Jahren ist sie in ihr männliches Alter getreten. Wie lange wird sie sich hierinnen erhalten? Das wird die Folgewelt entscheiden.

β) Zu der zweyten Art der griechischen ꝛc. Sayteninstrumente gehört

1) *Barbitos*, ein mit unsern Geigenwerken übereinkommendes Instrument, (Fig. 4.) welches von persischer Abkunft gehalten wird. Weil Sappho und Alcäus sich besonders auf selbigem hervorthathen, und beyde von Lesbos waren: so ist dieses vermuthlich die Ursache, warum die Dichter insgemein das Beywort lesbisch zu diesem Instrumente zu setzen pflegen; z. E. Horaz sagt:

— — — Si neque
Euterbe cohibet, nec Polymnia
Lesboum refugit tendere *barbiton*.

Andere geben dem Barbitos eine lautenähnliche Figur, wie bey Fig. 1. und 19.

2) *Pandura*, von drey Sayten, und

3) *Pectis* von zwo Sayten. Man giebt diesen Instrumenten beynahe eben die Figur, wie dem Barbitos bey Fig. 19.

4) *Scindapsus* war ein mit vier meßingenen Sayten bezognes Instrument, von welchem die heutigen Cithern und Guitarren abstammen.

5) *Trigonon*, von seiner dreyeckigten Figur also benennet, und

6) *Sambuca*, sind Arten von Psaltern oder Hackebretern gewesen. Fig. 12. und 18.

§. 165.

Zu den schlagenden Instrumenten gehöret

Die Paucke oder Trommel, (*tympanum*), wie man das Wort übersetzen will, und der Cymbel (*Cymbalum*). Mit den damahls gebräuchlichen Gattungen von diesen Instrumenten hat es eben die

Bewandt-

Bewandtniß, als mit dem Schlagzeug der Ebräer, wovon wir oben geredet haben. Doch ist hier annoch das Sistrum, oder die Sister, ein aus Egypten abstammendes Instrument, zu merken, welches beynahe die Figur einer ebräischen Rappel oder Rassel hat, wie man bey Fig. 10. siehet. Die durch den Reif gehenden, und, zur Verhinderung des Durchfahrens, auswendig etwas krumm gebognen, metallnen Stäbgen oder Ruthen, dienten dazu, daß, währender Zeit die eine Hand das Instrument beym Griffe hielte, die andere mit einem Schlägel selbige in Bewegung setzte. Martial gedenkt der Sister folgendergestalt:

Si quis plorator collo tibi vernula pendet,
Hæc quatiat tenera *garrula sistra* manu.

Die Egyptier bedienten sich derselben in den der Isis geweihten Festen; daher Tibull sagt:

Quid tua nunc *Isis* mihi Delia? quid mihi prosunt
Illa tua toties *aera repulsa* manu?

§. 166.

Es ist eine wichtige Frage in Ansehung der alten Musik zu untersuchen übrig, nemlich: ob diese alte Musik harmonisch gewesen? Wenn wir einigen Scribenten der neuern Zeit glauben: so hat die Harmonie etwann erstlich vor drey hundert Jahren ihren Ursprung genommen. Vincenzo Galilei in seinem Gespräch von der alten und neuen Musik schreibt, „daß es gewiß ist, daß, nach allen davon vorhandenen Nach„richten, die Harmonie nicht älter als hundert und funfzig Jahre ist.“ Galilei schrieb dieses ums Jahr 1581, und also wäre die Harmonie nach ihm ums Jahr 1430 erfunden, und also itzo dreyhundert neun und zwanzig Jahre alt. Wenn Glarean in seinem Dodekachord, welches er im Jahre 1547 herausgab, von den verschiednen musikalischen Exempeln seines Werks Rechenschaft giebt: so sagt er, daß er selbige aus dreyen verschiednen Zeitaltern der Harmonie entlehnet. Er nennet das erste die Kindheit dieser Kunst, und setzet selbige in den Zeitraum von 1477 bis 1507; denn sagt er, so viel ich weiß, so ist diese Kunst nicht älter als siebenzig Jahre. Prima quidem exempla vetusta ac simplicia, & velut huius artis infantiae, quo pacto ante annos LXX. opinor primi huius

huius artis inuentores intonuere. Neque enim (quantum nobis constat) haec ars est multo vetustior. pag. 240. Von 1477 bis 1759 sind zweyhundert und zwey und achtzig Jahre. Das wäre das Alter der Harmonie nach dem Glarean, der die reifere Jugend derselben in den Zeitraum von 1507 bis 1522 setzet, und das männliche Alter, dem, wie er sagt, nichts als das hohe Alter hinzugefüget werden kann, von 1522 anhebet. (Glarean beklagt sich an diesem Orte über die frechen und leichtfertigen Modulationen, die zu seiner Zeit in der Musik einreissen, und daß man den Gesang zu künsteln und zu kräuseln anfängt, ꝛc.)

§. 167.

Zarlino, der ums Jahr 1588. seine musikalischen Supplemente zu seinen *istitutioni harmoniche* herausgab, schreibt: daß, nach einiger Meinung, die Harmonie nicht älter als hundert und funfzig Jahre wäre. Nach dieser Meinung hätte also selbige ums Jahr 1438 ihren Ursprung genommen, und wäre also itzund dreyhundert ein und zwanzig Jahre alt. Aber, fährt Zarlino fort, diejenigen, die diese Meinung hegen, können sich leichtlich irren, und führt hernach verschiedene Begebenheiten zum Beweise an, daß die Erfindung der Harmonie von älterm Dato sey; als 1) daß er ein Manuscript auf Pergament besitzet, worinnen sechs Singduetten, und ein Singterzett befindlich ist, und daß auf dem Umschlage die Jahrszahl 1397. stehet. Von dieser Zeit bis auf den Zarlino sind hundert ein und neunzig Jahre. 2) Daß, wenn Pabst Johannes der XXIIte der 1316. zur Regierung kam, in einem Decretalschreiben den Figuralgesang in der Kirche verbietet, selbiger hinzufüget: daß er hiedurch nicht verbieten wolle, unterweilen, besonders in Festtagen, den Choralgesang mit geschickten Partien abzusingen, wenn nur der Choralgesang unverfälscht beybehalten werde. Man findet dieses Decretalschreiben *Extrauagant. commun. Lib. III. de vita & honestate Cleric. tit. I.* und lauten die Worte daselbst also: „per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum, diebus festis praecipue, siue solemnibus in Missis, & praefatis diuinis officiis aliquae consonantiae, quae *Melodiam* sapiunt, puta *Octauae*, *Quintae*, *Quartae*, & huius modi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur: sic tamen, vt ipsius cantus integritas illibata permaneat, & nihil ex hoc de bene morata musica immutetur:

mutetur: maxime cum huiusmodi consonantiæ auditum demulceant, deuotionem prouocent, & psallentium Deo animos torpere non sinant. „

§. 168.

Nachdem Guido Aretinus in seinem Micrologo, im achtzehnten Capitel, von der bis zu seiner Zeit gebräuchlichen Diaphonie gesprochen, und hernach auf die seinige kömmt: so erklärt er die vor ihm gebräuchliche Diaphonie für hart, die seinige aber für weich. Superior nempe Diaphoniae modus durus est; noster vero mollis. Es falle hier keiner auf die Gedanken, daß etwann von einer dur oder moll Tonart geredet werde. Da Guido durch das Wort *diaphonia* eine *vocum disiunctionem organicam*, d. i. eine auf Instrumentalart eingerichtete zweystimmige Composition versteht: so ist Diaphoniae modus durus nichts anders als eine Diaphonie, wo mit der Fortschreitung der Intervalle nicht regelmäßig hausgehalten wird; folglich ein harter unangenehmer Satz. Was diaphoniae modus mollis ist, kann man aus dem Gegentheil ersehen. Man merke, daß das Wort *Diaphonia* allhier keine Dißonanz bedeutet.

§. 169.

Beda, mit dem Zunahmen der Ehrwürdige, ein Priester in Engelland, der zum Ausgange des siebenten Säculi, etwann ums Jahr 686. als Pabst Conon aus Thracien regierte, durch seine Schriften berühmt zu werden anfieng, schreibt: „daß man die Musik bey ihm ausübe *concentu*, *discantu atque organis*. Das Wort *discantus* aber, welches in der Folge der Zeit für diejenige Stimme gebraucht worden, die man heutiges Tages auch einen Sopran nennet, hieß damahls dasjenige, was beym Guido *diaphonia* heißt, nemlich ein Gesang von zwo in Ansehung der Intervalle verschiednen Stimmen. *Concentus* hieß, wenn die verschiednen Stimmen in Einklängen oder Octaven sangen; und *Organon* hieß die Begleitung der Stimmen mit Instrumenten.

§. 170.

Man sieht aus allen diesen Zeugnissen genugsam, daß die Harmonie, und mit der die neuere Musik etwas älter ist, als Glarean und Galilei glauben. Ja es ist gewiß, daß sogar die alten Griechen und Lateiner, die lange vor Christi Geburt gelebt, eine Harmonie gehabt haben. Nur

war

war solche noch nicht von der Beschaffenheit und Einrichtung der unsrigen. Diese hat erstlich in dem Zeitraume zwischen dem Beda und dem Guido Aretinus im zehnten Jahrhundert ihren Ursprung genommen. Damit wir uns einander recht verstehen mögen, so müssen wir eine Erklärung von dem Worte Harmonie geben. Es ist also zu wissen, daß wir selbiges in demjenigen Verstande nehmen, da es heutiges Tages durchgehends von allen practischen und theoretischen Tonkünstlern genommen wird, nemlich für eine Verbindung verschiedner Töne unter einander, und daß wir es also dem Worte Melodie entgegen setzen, als durch welches eine Verbindung verschiedener Töne hinter einander angezeiget wird. Da die verschiednen Töne, die untereinander verbunden werden können, entweder consonirend oder dissonirend sind: so entstehen daher zweyerley Gattungen von Harmonien, consonirende und dissonirende. Es kann aber keine dissonirende Harmonie allein gebraucht werden, sondern selbige wird nur unter die consonirenden verstecket. Hingegen kann eine ganze Composition aus nichts als consonirenden Sätzen bestehen. Daher entstehen zweyerley Hauptarten der Composition, in Ansehung der Harmonie, die Composition in puren Consonanzen, und die Composition in vermischten Harmonien. Sowohl die eine als die andere Art dieser Composition kann zwey, drey- und mehrstimmig seyn. Diese Unterschiede sind alle zu bemerken.

§. 171.

Da die Natur niemahls sprungweise verfährt, und alle Künste sich nur stuffenweise einem gewißen Grade der Vollkommenheit nähern: so ist, auch ohne Beweis allenfals, leicht zu erachten, daß man in den alleráltesten Zeiten nur pur einstimmig die Musik muß ausgeübet haben, und daß, auch da der zweystimmige Satz eingeführet worden, man gewißlich nicht von dem Gebrauche der Dißonanzen wird angefangen haben. Es sind keine Nachrichten vorhanden, zu welcher Zeit der zweystimmige Satz eigentlich Mode geworden. Aber in Absicht auf den Fortgang der Harmonie kan man folgende sechs Perioden unterscheiden, wovon der erste die Zeit enthält, da die Harmonie in puren Consonanzen ist ausgeübet worden. Dieser Periode geht bis auf die Zeiten Dunstans, nemlich bis ins Jahr 950. Der andre Periode enthält die Zeit, worinnen man nicht allein den consoni-

renden Satz in gewiße Regeln einzuschränken, sondern auch in selbigem hin und wieder eine Dißonanz anzubringen, versucht hat. Doch waren die Regeln der Dißonanzen noch nicht ordentlich bestimmt. Dieser Periodus geht vom Dunstan bis auf den Guido Aretinus, das ist bis 1028. Der dritte Periode enthält die Zeit, da die Regeln von der Fortschreitung der Consonanzen immer mehr und mehr verbeßert, auch die von der Fortschreitung der Dißonanzen fleißiger untersucht, und bey dieser Gelegenheit die Künste des doppelten Contrapuncts nebst der Fuge erfunden wurden. Selbiger geht vom Guido bis auf den Johannes Muria, welcher unter der Regierung des Königs von Frankreich, Johannes, im Jahre 1350 lebte. Der vierte Periode enthält die Zeiten, worinnen die Regeln des doppelten Contrapuncts und der Fuge in ihrer Genauigkeit zunahmen, und man mit mehrern als vier Stimmen zu componiren anfieng. Selbiger geht vom Johannes Muria bis auf Bernhard den Deutschen, d. i. bis 1470. Der fünfte Periode enthält die Zeiten, da die drey- und mehrfache Fugen erfunden, die wahren Verhältniße der Töne vom Zarlino entschieden, und die Regeln des Generalbaßes entdecket wurden. Selbiger geht vom Bernhard dem Deutschen bis auf den Ludovicus Viadana, d. i. bis 1605. Der sechste Periode enthält die Zeiten, da man nebst der Harmonie, die Melodie besonders auszuüben, angefangen, wozu die Herstellung und Verbeßerung der dramatischen Vorstellungen in Musik die erste Gelegenheit gegeben. Selbiger geht vom Ludovicus Viadana bis auf itzige Zeit. Von diesen sechs Perioden gehöret nur der erste in gegenwärtiges Capitel.

§. 172.

Es ist zu beweisen, daß die Alten eine Harmonie gehabt, und daß solche aus nichts als Consonanzen bestanden.

§. 173.

Wer das Alterthum der Harmonie nach der Bedeutung, die dieses Wort heutiges Tages hat, entscheiden wollte, der würde selbiges nicht vielleicht weit herzuhohlen haben. Es ist noch nicht gar zu lange, daß man die Wörter Harmonie und Melodie so genau und bestimmt unterscheidet, als heutiges Tages. Wenigstens hat das Wort Harmonie noch nicht lange alles beydes, sowohl eine Folge von consonirenden, als dißonirenden

den Modulationen begriffen. Was wir harmonisch nennen, hieß vom Guido an bis etwann auf den Ludovicus Viadana contrapunctisch. Die Ursache war, weil damahls selten eine Composition zum Vorschein kam, woran nicht der dopelte Contrapunct Theil hatte. Indeßen hat doch auch schon vorhero Zarlino das Wort Harmonie öfters in der Bedeutung genommen, die es itzo unter uns hat. Doch bleibt selbiger nicht bey dieser Bedeutung stehen, sondern nennet auch öfters die Tonarten Harmonien, so wie Glarean die verschiednen poetischen Metra, und den Rhytmum eines Gesanges mit dem Nahmen Harmonie bezeichnet. Als Lippius im Jahre 1610. seine dritte musikalische Probeschrift in Wittenberg auf den Lehrstuhl brachte: so beschrieb er die Harmonie als eine Vermischung solcher tiefern und höhern Töne, die eine geschickte Proportion gegen einander haben, und setzte selbiger die Anarmonie oder Diaphonie, als eine Vermischung von solchen tiefen und höhern Tönen entgegen, die keine geschickte Proportion gegen einander machen. Er nennet also nur dasjenige Harmonie, was wir eine Consonantz, oder consonirende Harmonie nennen, und nennet im Gegentheile die Dißonanz, oder die dißonirende Harmonie eine Anarmonie oder Diaphonie.

§. 174.

Man wird hieraus begreifen, daß bey der Frage: ob die Alten eine Harmonie gehabt? es nicht bloß auf den Ausdruck Harmonie an sich, sondern auf ein solches Wort ankomme, was eben das saget, was wir Harmonie nennen. Wenigstens muß es ein Wort seyn, was eine consonirende Harmonie anzeiget. Indeßen giebt es doch auch mehr als eine Stelle bey den alten Scribenten, wo das Wort Harmonie in eben dem Verstande genommen wird, überhaupt davon gesprochen, als es Lippius nimmt. Doch finden sich diese Stellen mehr bey andern, als den eigentlichen musikalischen Scribenten der Alten. Diese pflegen insgemein einen andern Begrif mit diesem Worte zu verknüpfen, indem sie es bald für Tonart, bald für Melodie, Octave, Intervall, Modulation, Enharmonie u. s. w. nehmen. Hingegen brauchen sie insgemein die Wörter Symphonie, Antiphonie und Paraphonie für das, was wir Harmonie und zwar eine consonirende nennen. Ich will zuerst einige Oerter anführen, wo das Wort Harmonie in anderm Verstande genommen wird. Ich werde nachhero diejenigen beybringen, wo es in der Bedeutung des Lippius gebraucht wird, und

und alsdenn diejenigen Wörter erklären, womit die alten Tonlehrer die consonirende Harmonie eigentlich bezeichnet haben.

§. 175.

Erstlich wird das Wort Harmonie bey den Alten für Octave gebraucht. Aristoteles sagt: „Die Harmonie hat etwas göttliches an sich. — Da sie natürlicher Weise in vier Intervalle getheilet werden kann: so wird sie in zwo Hälften unterschieden, in die arithmetische und harmonische. (Ἡ δὲ ἁρμονια ἐςὶν ουρανια. — Τετραμερης δὲ τῇ δυνάμει πεφυκυῖα, δύο μεσότητας ἔχει, ἀριθμητικὴν τε και ἁρμονικὴν.) Er fügt hinzu: daß der Umfang der Harmonie aus unähnlichen Stücken (ἐκ μερῶν ἀνομοίων) besteht, die gleichwohl unter sich übereinstimmen. (συμφωνούντων μέντοι πρὸς ἄλληλα,)„. Die Ursache, warum die Octave Harmonie genennet wird, ist, weil sie der Grund aller übrigen Consonanzen, und die erste derselben ist. Die zwo Hälften einer Octave sind die Quinte und Quarte; und die unähnlichen Stücke derselben, sind auch die Quinte und Quarte, weil das erstere Intervall 3 : 2 größer ist, als das leztere 4 : 3, Hingegen sind sie dennoch einer Uebereinstimmung unter sich fähig. Man nehme die Octave C — c, und setze das g in die Mitte: so hat man eine Erklärung dieser Idee. (Vor dem Zarlino und Orlandus Laßus wurde unsre aus dem Grundtone, der Terz und Quinte bestehende Trias, niemahls zum Anfange oder Ende eines Stücks, sondern beständig eine aus dem Grundtone und der Quinte verdoppelte Dyas gebraucht. Heutiges Tages würde uns dieses sehr mager vorkommen, und man läßt lieber die Quinte, als die Terz, weg.)

§. 176.

Zweytens wird das Wort Harmonie bey den Alten sehr oft für Enharmonie gebraucht. „Wir wollen, sagt Aristides, von der Eklysis „(dissolutio), dem Spondeasmus und der Ecbole (proiectio) reden. „Denn der Gebrauch dieser Intervalle ist von den Alten zur Unterscheidung der Harmonien eingeführet worden.„ Zur Unterscheidung der Harmonien heißt alhier so viel, als: zur Unterscheidung der verschiednen Gattungen des enharmonischen Geschlechts. Diese verschiedne Gattungen sind uns aus dem vorhin erklärten arithmetischen Theile der alten Musik bekannt.

§. 177.

Ich will bey dieser Gelegenheit erklären, was *Eclysis*, *Spondeasmus* und *Ecbole* sind. Aristides nennet diese drey Dinge erstlich Intervalle, und hernach kurz darauf allegorisch πάϑη, d. i. *passiones* oder *affectiones*. Sie sind nichts anders als eine Art von Versetzungszeichen, die aber nur im enharmonischen Geschlecht vorkommen.

Die Eclysis, lateinisch *dissolutio*, ist, nach unsrer Art zu sprechen, ein dreyfaches enharmonisches Be. Wir müßen aber dem Be nur die halbe Potestatem geben, die es bey uns hat, und es nicht für einen halben Ton, sondern für einen Viertheilston gelten lassen. (Est trium diesium incompositarum remissio. *Aristides.*)

Der Spondeasmus ist, nach unsrer Art zu sprechen, ein dreyfaches enharmonisches Kreuz. Wir müßen dem Kreuze aber nur die halbe Potestatem geben, so wie vorhin dem Be, und es nicht für einen halben Ton, sondern nur für einen Viertheilston gelten laßen. (Est trium diesium incompositarum intentio. *Aristides.*)

Die Ecbole, lateinisch *proiectio* ist, nach unsrer Art zu sprechen, ein fünffaches Kreuz. Was vorhin von der Potestate des Kreuzes gesagt ist, gilt auch hier. (Est quinque diesium intentio. *Aristides.*) Aber, sagt Aristides Quinctilianus, diese Versetzungszeichen kommen selten vor.

§. 178.

Drittens wird das Wort Harmonie für Tonart und Octavengattung gebraucht, z. E. dorische, phrygische Harmonie, u. s. w. Hievon braucht es keiner Zeugniße. Sie finden sich bey den alten Scribenten auf allen Seiten. Ich laße die übrige Bedeutungen des Worts Harmonie weg, die es manchesmahl hat, z. E. da Pherecrates beym Plutarch selbiges schlechterdings für Ton braucht, als ἐν ἑπτὰ χορδαῖς δώδεκα ἁρμονίας ἔχων; und komme auf diejenige, da es eine consonirende Harmonie bezeichnet. Aristoteles sagt: die Musik vereinigt zu gleicher Zeit hohe und tiefe, lange und kurze Töne, und bringet durch diese verschiedne Stimmen eine einige Harmonie zuwege. Cicero vergleicht nach dem Plato die drey Stände eines Staats, den vornehmen, mittlern und niedern, mit den zwar an sich ungleichen, aber doch in Uebereinstimmung stehenden Stimmen einer Musik, und fügt hinzu, daß die Einigkeit der verschiednen Glieder

einer Republick eben das, was in der Musik die Harmonie ist. (Vt in fidibus ac tibiis, atque cantu ipso ac vocibus, *concentus* est quidam tenendus ex distinctis sonis, quem immutatum ac discrepantem aures eruditae ferre non possunt; isque *concentus ex dissimillimarum vocum moderatione concors tamen efficitur & congruens*: sic ex summis, & mediis, & infimis interiectis ordinibus, vt sonis, moderatam ratione ciuitatem, consensu dissimillimorum concinere, & quae *Harmonia* a musicis dicitur in cantu, eam esse in ciuitate concordiam.) Plutarch sagt in seinem Gespräch von der Musik, daß die Empfindungen unsers Körpers nicht ohne eine Art von Harmonie entstehen; besonders fügt er hinzu, diejenigen, die den Menschen der Gottheit ähnlich machen, als das Gesicht und das Gehör, die mit dem Licht und den Tönen eine Harmonie machen. Eben so ist es, fährt er fort, mit allen andern Empfindungen beschaffen. Cicero schreibt in dem 2. Buche der tusculanischen Fragen: *Harmoniam* autem ex interuallis sonorum nosse possumus, quorum *varia compositio* etiam *harmonias* efficit *plures*.

§. 179.

Ich glaube, daß die angeführten Oerter, worinnen das Wort Harmonie ausdrücklich für eine Vereinigung mehrer Töne gebraucht wird, einen genungsamen Beweiß abgeben, daß die Alten Harmonie gehabt haben. Aristoteles saget nicht, daß die Töne, welche in der Musik vermischet werden, von gleicher Ausdehnung, oder homophonisch sind. Er giebt hohe und tiefe Töne an, und er schreibt nicht von einer Vereinigung, die zu verschiedenen Zeiten, sondern die zu gleicher Zeit geschicht. Die Vereinigung der hohen und tiefen Töne zu gleicher Zeit muß auch auf mehr, als eine Weise geschehen seyn. Dieses sagt Cicero in der zuletzt angeführten Stelle: „**Wir können die Harmonie aus den Stimmweiten der Töne erkennen, die, nachdem sie auf verschiedne Art verbunden werden, mehrere Arten von Harmonien** hervorbringen." Die Alten haben also mehr als eine Art von Harmonie gehabt. Und bey diesen Harmonien haben sie sich nicht bloß auf die **Dyadem**, oder die zweystimmige Vermischung der Töne zu gleicher Zeit eingeschränkt. Die Vergleichung der drey Stände einer Republik beym Cicero zeiget so vielstimmige Vermischungen, und also eine **Triadem** an.

§. 180.

§. 180.

Aber woraus haben diese Dyades und Triades bestanden? Dieses lässet sich nicht aus den angeführten Oertern darthun. Wir müssen itzo die eigentlichen Tonlehrer der Alten zu Rathe ziehen. Wir müssen die Stellen aufsuchen, worinnen sie von ihren Vermischungen der Töne sprechen, und, wenn diese Vermischungen mit blossen consonirenden Tönen geschehen: so ist alsdenn gewiß zu schließen, daß Aristoteles und Cicero von keinen andern als consonirenden Harmonien sprechen, und also das Wort eben so gebraucht haben, wie Lippius.

§. 181.

Ich finde keinen unter allen alten Scribenten, der uns von der verschiednen Art ihrer Ausübung der Musik ordentlicher unterrichtet hätte, als den Gaudentius. Er macht eine **dreyfache Eintheilung** derselben, und gehet von der einfachen Musik zur zusammengesetzten Musik fort, und unterscheidet auch die zusammengesetzte nach der natürlichsten Ordnung. „**Von den zur Musik schicklichen Tönen**, sagt er, sind einige **homo**„**phonisch**, oder **einklängig**; andere **symphonisch**, und andere **para**„**phonisch**.“ Also haben die Alten dreyerley Arten von Zusammenstimmungen gehabt: 1) die **Homophonie**. Das ist die von uns so genannte einfache Musik. 2) Die **Symphonie**, und 3) die **Paraphonie**. In diesen beyden leztern Theilen besteht ihre zusammengesetzte Musik; denn da keine andere einfache Mischungen von Tönen mehr möglich sind, als die im Einklange, so müssen alle übrige Arten von Mischungen nothwendig zusammengesetzt gesetzt gewesen seyn, wenn ich mich der Wörter **einfach** und **zusammengesetzt** allhier so bedienen darf. Nun fragt es sich, worinnen ihre **Symphonie** und **Paraphonie** bestanden. Ich will noch von der Homophonie ein Wort sagen, und alsdenn auf die beyden andern Theile ihrer Musik kommen.

§. 182.

Die **Homophonie** fand Statt, sobald zwo ähnliche Stimmen, oder zwo Instrumente solche Töne gegen einander hervorbrachten, die, weder der Tiefe noch der Höhe nach, von einander unterschieden waren. (*Homophoni* sunt, qui nec grauitate, nec acumine inter se differunt.

Gaudentius.) So wie noch heutiges Tages Sachen ohne eine Gegenpartie gesetzet werden, z. E. Trink- und andere Scherzlieder: so machten es auch die Griechen. Nur wird der Unterscheid Statt finden, daß heutiges Tages, eine Menge französischer **Chansons** ausgenommen, die Melodien polyphonisch gedacht werden, und es also niemahls Schwürigkeit setzt, einen Baß dazu zu machen. Aber, da die Alten in ihren Harmonien, nicht nach unsern Grundsätzen verfuhren, wie wir sehen werden: so konnten sie so wenig polyphonisch denken, wenn sie eine Composition entwarfen, die von mehrern Stimmen **homophonisch** gesungen werden sollte, als wenn sie mit mehrern Stimmen schrieben. Zu dieser Art von homophonischen Gesängen gehören die verschiednen **Handthierungslieder**, (bey den Lateinern *cantio* und bey den Griechen ἄσμα oder ᾠδή), wovon wir itzo nicht Zeit haben zu reden. Mit der Art, **in ihren tragischen Chören** die Homophonie auszuüben, gieng es eben, wie mit der Ausübung der **recitativischen Kirchenchöre** an einigen Oertern bey uns, zu, indem nur Eine Person mit starker und deutlicher Stimme singen, das übrige Chor aber mit leisen Tönen dagegen einstimmen mußte. Mit diesem Processe der Homophonie muß man nicht das vermischen, was bey den Alten **Monodie** heißet. Diese bestand, nach dem **Hesychius**, darinnen, daß, wenn das Chor schwieg, sich ein Sänger oder eine Sängerinn ganz allein, unter der Begleitung eines lyrischen oder blasenden Instruments hören ließ. Es war ein **Sologesang**, so zu sagen, der der **Polyodie**, d. i. wenn das ganze Chor sich mit vereinten Stimmen hören ließ, entgegengesetzet war. Wir bemerken bey dieser Gelegenheit, daß die Redensarten: **monodisch** und **polyodisch in der Composition verfahren** etc. deren man sich heutiges Tages manchesmahl bedienet, hiernach zu verbeßern, und an ihre Stelle die Ausdrücke: **homophonisch** und **polyphonisch** oder **symphonisch verfahren** etc. zu setzen sind. **Prinz** hat uns zu diesen Redensarten verführt.

§. 183.

Wir gehen zur **Symphonie** der Alten fort. Diese bestand in der Ausübung der Höhe oder Tiefe nach verschiedner, consonirender Intervallen. Sie nennen zwar diese Verbindung ebenfals sehr oft eine **Antiphonie**. Aber **Symphonie** scheinet das Hauptwort, und **Antiphonie** nur eine Art der Symphonie zu seyn. **Bryennius** sagt: daß alle symphonische Intervallen entweder 1) **antiphonisch** sind, als die Octave und Doppel-

octave;

octave; oder 2) paraphonisch, als die Quinte, und Doppelquinte; oder 3) symphonisch schlechtweg, als die Quarte und Doppelquarte. Theon aus Smyrna erklärt die Octave und Doppeloctave ebenfalls für antiphonische Intervallen, und rechnet die übrigen symphonischen Intervalle, als die Quinte, und Doppelquinte; Quarte und Doppelquarte, unter die paraphonischen. Man siehet hieraus, daß das Wort Symphonie das Hauptwort ist, womit die Alten eine consonirende Harmonie nach ihrer Art, bezeichnet haben. Das Wort Paraphonon scheinet allein einer mehrfachen Bedeutung unterworfen gewesen zu seyn, und zwar einer dreyfachen, indem es 1) für eine gewisse Gattung von Consonanzen genommen wird, und also einen Theil der Symphonie oder der Harmonie bey den Alten anzeiget; indem es 2) für eine consonirende Fortschreitung in der Melodie genommen wird, wie schon oben in der Lehre von den Intervallen angezeiget worden; und indem es 3) für eine Mittelgattung von Intervallen zwischen den symphonischen und diaphonischen gebraucht wird, wie auch schon oben (§. 110.) bemerkt worden ist. Wir werden, in Ermanglung eines andern Worts, um die dritte Art der Musik, in Absicht auf die Zusammenstimmung, anzuzeigen, das Wort Paraphonie und Paraphonon allezeit in der lezten Bedeutung nehmen, und dabey unter dem Hauptworte Symphonie zusammen faßen, was Bryennius und Theon mit den dreyen Wörtern Symphonie, Antiphonie und Paraphonie einzeln ausdrücken.

§. 184.

Da wir schon wißen, wie die Alten die symphonischen Intervalle beschreiben, (§. 110.) und alle Scribenten in ihren Beschreibungen übereinstimmen: so verweisen wir den Leser dahin zurück, um nicht einerley Sachen ohne Noth zu wiederhohlen. Wir bemerken nur hier, daß diese Beschreibungen allezeit von einer Vermischung der Töne, die zu gleicher Zeit geschicht, sprechen. Es ist wohl nicht glaublich, daß diese Beschreibungen ohne Ursache vorkommen; und die Ursache, warum sie vorkommen, kann keine andere seyn, als weil diese Vermischung in der Musik Statt gefunden. Wenn nun die symphonischen Intervalle der Alten die Octave, Quinte, Quarte, und deren Octaven sind: so haben sie folglich die Octave, Quinte und Quarte, und deren Octaven in der Musik gebraucht. Die Verschiedenheit der Instrumente und der menschlichen Stimmen machte wenigstens den Gebrauch der Octave an sich nothwendig, und ließ ihnen nicht zu, nur in der Homophonie allein zu singen oder zu spielen.

§. 185.

Nachdem Aristoteles die Symphonie, oder um sein eignes Wort zu brauchen, die Antiphonie für eine Uebereinstimmung in der Octave beschrieben, und gesagt, daß selbige aus der Vermischung der Stimmen der Knaben und erwachsenen Leute entstehet: so fügt er hinzu, daß selbige den Vorzug vor der Homophonie hat, weil man die Stimmen in jener unterscheiden kann, in dieser aber nicht. Man sang aber nicht allein in der einfachen Octave, sondern auch in der Dppeloctave. Aristoteles fragt: woher kommt es, daß, da man in der Doppeloctave singt, solches nicht auch in der Quinte oder Quarte geschicht? Wir merken hiebey im Vorbeygehen, daß die Ohren der Griechen schon keine Folge von Quinten ausstehen können. Das Verbot zwoer unmittelbar auf einander folgenden Quinten ist also sehr alt.

§. 186.

Wir haben itzo schon zweyerley Arten entdeckt, wie die Alten die Symphonie ausübten, nemlich, entweder in der Octave oder Doppeloctave. In beyden Arten war ihre Musik zweystimmig. Wie fiengen sie es nun an, wenn sie einen mehrstimmigen Concent haben wollten; und wie hielten sie es mit den Quinten und Quarten, deren Gebrauch in der Folge Aristoteles nicht Statt finden läßet? Den dreystimmigen Concent konnten sie auf verschiedne Weise haben, als 1) wenn sie in der Octave und Doppeloctave zugleich gegen einander sangen und spielten; 2) wenn sie die Paraphonie zu Hülfe nahmen. Mit Hülfe selbiger konnten sie auch einen vierstimmigen Concent haben. Von der Paraphonie wird hernach besonders geredt, und die Art, wie sie damit zu Werke giengen, gezeigt werden. Daß sie würklich bis zu vier, wo nicht mehrern Stimmen gegangen, siehet man aus einer Stelle des Platonikers Aelianus in Timaeum, der die Symphonie als eine ähnliche Fortbewegung und Vereinigung von zwoen und mehrern, der Höhe oder Tiefe nach verschiednen Stimmen beschreibet. (*Συμφωνία δέ ἐςι δυοῖν ἢ πλειόνων φθόγγων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι διαφερόντων κατὰ τὸ αὐτὸ πτῶσις καὶ κρᾶσις.*) Das Wort *πτῶσις* zeiget nicht allein an, daß die Stimmen auf eine ähnliche Art fallen, sondern auch daß sie auf eine ähnliche Art steigen; denn wenn sie heruntergestiegen sind, müßen sie nothwendig wieder auf-

aufwärts gehen. Deßwegen ist die nicht wörtliche Uebersetzung durch eine **Fortbewegung, die in ähnlicher Bewegung geschicht**, dem Sinne des Aelians vollkommen gemäß. Aus dem unbestimmten Ausdrucke **von zwo und mehreren Stimmen**, siehet man, daß die Symphonie nicht auf drey verschiedne Stimmen eingeschränket gewesen ist; denn Aelian würde sonst **von zwoen oder dreyen Stimmen** gesprochen haben. Was die **Quinten** und **Quarten** betrift, so ist das, was Aristoteles davon sagt, nur von einer fortgesetzten Folge dieser Intervalle zu verstehen. Hingegen wurden selbige bey gewißen Stellen im Gesange gebraucht, und diese Stellen sind, meines Erachtens, keine andere, als die **Absätze** und **Finale** eines Stücks gewesen. Bey diesen Stellen fanden alle Consonanzen der alten Musik auf einmahl Statt, die **Octaven, Quinten** und **Quarten**. Es heißt dieses beym Ptolomäus **Zusammenkunft oder Vereinigung der Anschläge** (*σύγκρουσις*, ictuum l. percussionum concursus,) ingleichen eine **Verwickelung aller Intervallen**, zu verstehen **von consonirenden Intervallen**, (*ὅλως ἡ δια τῶν ὑπερβατῶν φθόγγων συμπλοκὴ*, omnium distantium sonorum complicatio); und wurde auch sonst noch *μαγαδίζειν magadizare* genennet, weil entweder diese Art der Ausübung der Symphonie auf den vielsaytigen Lyren und Cithern, besonders denen, die **Magades** hießen, sehr gebräuchlich war, oder weil die theoretischen Untersuchungen der Intervalle auf dem Monochord, deßen Steg **Magas** genennet ward, dazu Gelegenheit gegeben. Wir haben oben einen Ort aus dem Aristoteles angeführt, wo das Wort **Harmonie** für **Octave** gebraucht wird. In demselben wird der ganze Proceß gewißermaßen beschrieben, auf was für eine Art die **Octave, Quinte** und **Quarte** unter einander verbunden werden können. Wir verweisen den Leser dahin zurück. Der Ort ist im §. 175. angeführt worden.

§. 187.

Nachdem wir gesehn, worinnen die Symphonie der Alten bestanden: so wollen wir eine Stelle aus dem **Plutarch** beybringen, worinnen das Wort **Symphonie** für die ganze Composition oder die ganze Musik genommen wird. Es wird diese Stelle aus verschiednen andern Ursachen manchem angenehm seyn. „Unsere Musici, sagt er, laßen das schönste, und wegen seiner Ernsthaftigkeit, von den Alten beliebte und vorzüglich ausgeübte Klanggeschlecht so sehr aus der Acht, daß es sehr wenige unter ihnen

giebt, die von den enharmonischen Intervallen nur den geringsten Begrif haben. Die Nachläßigkeit der itzigen Tonkünstler geht in diesem Puncte so weit, daß sie die Viertheilstöne für Dinge erklären, die nicht einmahl mit den Sinnen empfunden werden können, und daß sie folglich solche ganz und gar von ihrem Gesange ausschließen. Ja sie fügen hinzu, daß diejenigen, die sich mit diesem Klanggeschlechte abgegeben haben, nicht gescheut gewesen sind. Der stärkste Beweis, womit sie ihr Vorgeben unterstützen, besteht in ihrer eignen Unempfindlichkeit, als wenn alles dasjenige, was ihren Empfindungen entwischet, nicht wirklich, und schlechterdings unausüblich wäre. Sie versichern annoch, daß ein solches Intervall, als der Viertheilston ist, nicht einmahl in der Symphonie gebraucht werden könne, wie etwann ein halber, ein ganzer Ton, oder die übrigen Intervallen."

§. 188.

Wir kommen endlich zur dritten Art der Ausübung der Musik bey den Alten, oder zum zweyten Theile ihrer zusammengesetzten Musik, d. i. zur Paraphonie, und diese bestand darinnen, daß sie Terzen- Decimen- oder Sextenweise sangen oder spielten. Wir müßen zuerst erweisen, daß sie die Terzen in ihrem Concert gebraucht haben. Wer von der Berechnung der Intervallen, auf den Gebrauch derselben schließen will, der wird die Terz ohne Zweifel den Alten absprechen. Aber daraus, daß sie selbige unter die Dißonanzen setzen, folget gar nicht, daß sie selbige nicht gebraucht haben. Denn sie sagen nirgends, daß die Dißonanzen in ihrer Musik nicht Statt finden. Man wird mir einwenden, daß man aus eben diesem Grunde glauben könne, daß sie auch Septimen und Secunden ꝛc. in ihrer Art von Harmonie gebraucht. Dieser Schluß wird dadurch widerleget, weil keiner von den alten Scribenten weder vom Vorbereiten noch Auflösen der Dißonanzen spricht. Diese Lehre ist so wichtig, daß, wenn sie alles übergangen wären, sie hievon unmöglich würden still geschwiegen haben. Hätten sie auch den besondern Unterricht davon bis auf eine mündliche Unterweisung verspart: so würden sie doch wenigstens überhaupt dieser Sache gedacht haben. Aber hier beobachten sie alle ein tiefes Stillschweigen, nachdem sie gleichwohl alle, einer nach dem andern versichern, daß sie alles lehren wollen, was in der Musik geschicht. Da auch das Tractament der Dißonanzen erfordert, daß eine von beyden Stimmen sich allezeit fortbewegen muß, welches in der Seiten- oder Gegenbewegung geschicht;

die

die Stimmen der Alten aber sich allezeit auf eine ähnliche Art fortbeweget haben, wie wir vorhin aus dem Aelianus §. 186. gesehen: so fallen dadurch mit einmahl alle Dissonanzen bey ihnen weg. (Hätte Voßius Einsicht in die Musik gehabt, so würde er diesen Ort aus dem Aelian nicht angeführet haben. Denn er widerlegt zum voraus, was er hernach beweisen will, nemlich den Gebrauch der Dißonanzen in der alten Musik.) Wenn jemand erwidert, daß weil sie von dem Tractament der Terzen auch nicht reden, hieraus also folgen muß, daß sie sich derselben auch nicht bedienet: so dient zur Antwort, daß es mit den Terzen ganz anders als mit den Septimen und Secunden beschaffen ist, und wenn wir heutiges Tages Regeln von der Fortschreitung derselben gebrauchen, solches zu Folge unsrer Einrichtung der Harmonie geschicht. Da nun die Alten die Harmonie auf eine andere Art ausübten, als wir: so brauchten sie auch keine Regeln wegen der Terzen. In der Melodie waren zwo große Terzen bey ihnen verboten. In der Harmonie haben sie selbige sehr oft stuffenweise hintereinander gemacht, nach der Beschaffenheit der beyden Octavengattungen, worinnen die zugleich ab- oder aufsteigende Terzen ausgeübt wurden. In unsrer Art von Harmonie ist der Gebrauch zwoer oder dreyer großen Terzen hinter einander nur in gewissen Fällen erlaubt. Wir müßen nicht verlangen, daß gleich alles so gewesen ist, wie es itzo ist. Vor zweyhundert Jahren wurde am Ende der dorischen, mixolydischen und aeolischen Tonart annoch, so wie in der phrygischen Tonart, mit einer aufsteigenden großen Secunde in Absicht auf die Melodie der Oberstimmen, geschloßen, z. E. d — c — d, und der Baß wer g — a — d. Das Subsemitonium Toni, so wie es die lydische und ionische Tonart hat, war damals in den andern Tönen nicht gebräuchlich.

§. 189.

Man wird annoch einwenden, daß, weil die Alten ihren Terzen ein unreines Verhältniß gaben, sie folglich ihre Instrumente darnach eingerichtet, und auch darnach gesungen haben. Was werden da für Mislaute entstanden seyn? Ich antworte, daß die Berechnung nur auf dem Papiere Statt gefunden; denn die Lyristen führten kein Monochord bey sich. Sie stimmten nach dem Gehör, und da die unrichtige Proportionen so wohl die Melodie als Harmonie angehen: so ist leicht zu erachten, daß sie ihre Terzen so rein als möglich gestimmet, und sie nicht zur Melodie werden verdorben haben. Die Stimmung der Alten in Ansehung dieser Intervalle verhielte

sich

sich just umgekehrt gegen ihre Berechnungen, wie sich unsere gleichschwebende Temperatur gegen die reinen Verhältniße unserer Theorie verhält. Die Alten stimmten rein, und rechneten falsch. Wir rechnen recht, und stimmen unrein. Ihre reine Stimmung war eine Temperatur unreiner Verhältniße; und unsere unreine Stimmung ist eine Temperatur reiner Verhältniße. Man stoße sich nicht an meine Ausdrücke. Wer in die verschiednen Arten der Temperatur Einsicht hat, versteht mich, und andern davon eine Erklärung zu geben, ist hier nicht der Ort. So wie übrigens die Spieler stimmten, so folgten ihnen auch die Stimmen der Sänger.

§. 190.

Den Beweis, daß die Alten die Terzenharmonie gebraucht, nehme ich aus dem Gaudentius her. Dem zu Folge habe ich auch diese Art von Harmonie die Paraphonie genennet, wenn gleich andre, wie man §. 183. gesehen, dieses Wort in einem andern Verstande nehmen. Es hat es mit diesem Worte eben die Bewandtniß, wie mit vielen Wörtern bey uns, die auch von verschiednen auf verschiedne Art genommen werden. So wird z. E. aus derjenigen Spielmanier auf dem Flügel, die man einen **Mordenten** nennet, von einigen ein Doppelschlag, von andern ein Triller mit einem Doppelschlag, und von dem dritten ein französisch Pincé gemacht. So wie alle diese drey Manieren von einander unterschieden sind, wenn sie gleich mancher nicht bey ihrem rechten Nahmen zu nennen weiß: so sind auch eine Quintenharmonie, ein consonirender Fortgang in der Melodie, und eine Terzenharmonie drey ganz verschiedne Dinge. Unterdeßen sind die Sachen alle da, und weil die Quintenharmonie des Bryennius unter dem Hauptnahmen einer Symphonie begriffen ist, und des Psellus consonirende Fortschreitung ebenfalls unter dem Nahmen einer symphonischen Fortschreitung begriffen werden kann: so kann der Nahme Paraphonie ganz füglich zur Bezeichnung der Terzenharmonie gebraucht werden, weil Gaudentius es dafür gebraucht, und kein ander Wort vorhanden ist.

§. 191.

Es ist eine Anmerkung zu machen. Gaudentius nennet nicht nur die **Terzen** paraphonische Intervalle. Er setzet auch den **Tritonum** dazu. (Paraphoni sunt, qui medii inter consonum & dissonum, in mistione consoni adparent, vti in tribus tonis videtur, a parypate meson vsque

ad

ad Paramesen, & in tonis duobus a meson diatono ad Paramesen.) Wenn die Worte des Gaudentius nicht mit einem ausdrücklichen Exempel erläutert wären, so wollte ich glauben, daß man anstatt *in tribus tonis* lesen müßte *in triemitonio*, und da würden seine beyde angeführte paraphonische Intervallen die kleine und große Terz seyn. Da alle Stimmen in der alten Musik zugleich ab- oder aufwärts giengen: so fält der Gebrauch des Tritoni und der falschen Quinte dadurch auf einmahl weg. Denn das Tractament dieser Intervallen ist eine den Alten unbekannte Sache; und ihre Ohren waren nicht so beschaffen, daß sie eine fortgesetzte Folge von Tritons- und falschen Quintenharmonien, z. E.

h — b — a — as
f — e — es — d, und so weiter,

ein ganzes Stück hindurch solten für gut befunden haben. Wenn ich eine Muthmaßung wagen darf, so ist zu den Zeiten des Gaudentius etwann jemand auf den Versuch gefallen, den Tritonum zu gebrauchen; und vielleicht hat er ihn auch recht gebraucht. Die Gelegenheit dazu kann durch einen Fehlgrif auf der Lyre entstanden seyn. Die daher entstehende Harmonie hat dem Musicus gefallen, und den Gaudentius veranlasset, dieses Intervall unter die paraphonischen zu setzen. Indessen muß der Versuch anderwärts keinen Beyfall gefunden haben, weil kein andrer Auctor etwas davon meldet.

§. 192.

Ehe wir mehrere Beweise von den Terzenharmonien der Alten beybringen, wollen wir von den Decimen- und Sextenharmonien bey ihnen ein Wort reden. Diese entstanden, wenn in einem in Terzen gesetzten Stücke jede Stimme mehr als einmahl, und zwar von tiefern und höhern Stimmen zugleich besetzet ward, da wurden einerseits die Terzen zu Decimen, und anderseits zu Sexten. Dieß war eine Vereinigung der Symphonie und Paraphonie bey ihnen. Nun wird man den Ausdruck beym Tertullian: *tot commercia modorum*, pag. 219. verstehen. Die verschiednen Register auf der Waßerorgel sind nicht alle, nach unsrer Art zu sprechen, achtfüßig gewesen. Es hat auch vier- und zweyfüßige darunter gegeben, so geringe auch die Anzahl der Pfeiffen zu jedem Register mag gewesen seyn. Denn vermuthlich wird sich solche nicht höher als auf funfzehn oder sechzehn erstreckt haben. Außer dem sind noch Terzenregister darinnen gewesen, die man mit den Grundregistern zusammengezogen hat, wo-

 durch

durch alsdenn mehr als eine Art von Vereinigung und Gemeinschaft von Modis entstanden ist. Die Abwechselungen der großen und kleinen Terzen in der Paraphonie an sich, und die beständig große Terzen in den Registern dieser Art auf der Orgel widersprechen sich zwar einander; allein es kömmt alhier auf eine vernünftige Erklärung an, die leicht ist, und von jedem gemachet werden kann.

§. 193.

Was Tertullian durch den angeführten Ausdruck, in Absicht auf die Paraphonie, gegeben, das giebt Horatz (Epod. IX.) durch *mixtionem carminis Dorii & barbari*, indem er speciem pro genere nimmt.

Sonante mistum tibiis carmen lyra
Hac Dorium, illis barbarum.

Carmen heißt soviel als Tonart, und die barbarische Tonart bezeichnet, nach dem Heraclides, die lydische Tonart. Wenn wir nun dieses auf die Octavengattungen anwenden: so finden wir sowohl nach der euclidischen, als ptolomäischen Art, die Tonarten zu zählen, keine andern, als folgende beyde:

die erste e f g a h c d e
die zweyte c d e f g a h c,

wovon die Lyre in der dorischen, und die Flöte in der barbarischen oder lydischen Tonart gespielet hat.

§. 194.

Was Horatz im vorhergehenden §. von der Vermischung von Octavengattungen sagt, könnte allein ein sattsames Zeugniß von der Paraphonie der Alten seyn, wenn nicht einige Arten ihrer Doppelflöten annoch solches bestätigten. Man findet noch heutiges Tages an einigen Oertern gewiße Arten von Terzflöten, die aber bey der heutigen verbeßerten Art der musikalischen Modulationen von schlechtem Gebrauche sind. Ich füge noch zuletzt eine Stelle aus dem Plutarch zu meinen Beweisen hinzu, welcher sagt: daß sowohl die beyden Töne des Ditoni, (der großen Terz) als des Triemitonii (der kleinen Terz) eine gute Melodie gegen einander machen.

§. 195.

Es wird itzo wohl niemanden ein Zweifel wegen der Paraphonie der Alten übrig bleiben. Zu was für Zeiten übrigens selbige eingeführet worden, davon hat man keine Nachricht. Zu den Zeiten des Aristoteles scheinet

scheinet sie noch nicht gebräuchlich gewesen zu seyn, weil selbiger von nichts als von der Symphonie, d. i. von der Harmonie in der Octave, und Doppeloctave, mit hin und wieder bey Absätzen und am Ende zugefügten Quinten und Quarten, Meldung thut. Hingegen muß sie zu den Zeiten des Cicero schon im Gange gewesen seyn, ob man gleich eben nicht zu häufig damit hat kommen dürfen. Aus dem Seneca aber, dem Plutarch, und Macrobius siehet man, daß sie zu ihrer Zeit vorzüglich muß ausgeübet worden seyn. Was Plutarch mit ausdrücklichen Worten von der großen und kleinen Terz schreibt, hat man im vorhergehenden §. gesehen. Ich will die hieher gehörige Stellen aus dem Cicero, Seneca und Macrobius annoch hersetzen.

§. 196.

Cicero schreibt (*Lib. III. de Oratore*) Quanto *molliores* sunt & *delicatiores* in cantu *flexiones & falsae voculae*, quam certae & seuerae? quibus tamen non modo austeri, sed, si saepius fiant, multitudo ipsa reclamat. Das ist: **Wie viel sanfter und schmackhafter klingen nicht im Gesange die Schleifungen und falschen Sätze, als die abgezirkelten und ernsthaften Gänge? ob sie gleich, wenn man zu oft damit kömmt, nicht allein den Vernünftelnden, sondern so gar dem Pöbel misfallen.** Die *falsae voculae* des Cicero sind keine andere Intervalle, als die beyden Terzen; denn die Alten setzten selbige unter die Dißonanzen, wie wir eben gesehen haben. Daß hiedurch die Septimen und Secunden ꝛc. sollten gemeinet seyn, kann keinem, als der nicht mehr Einsicht in die alte und neue Musik hat, als der grosse Kunstrichter Isaac Voßius, einfallen. Es ist wahrscheinlich, daß die falsae voculae molliores das Triemitonium, und die delicatiores den Ditonum bezeichnen. Diese falsae vocalae werden den voculis certis & seueris entgegen gesetzet, d. i. den Octaven, Quinten und Quarten, welche in der That *certiores* oder richtiger abgezirkelt, oder ausgemessen waren, als die Terzen. Wer sonst auf die Wirkung dieser drey letztern Intervalle in Vergleichung mit den beyden Terzen, Acht giebt, wird finden, daß Cicero keine geschicktere Wörter wählen können.

§. 197.

Der Ort des Seneca ist folgender: ad musicam transeo; doces me, quomodo inter se acutae ac graues voces consonent; quomodo *neruorum disparem reddentium sonum fiat concordia.* Das ist: „ich komme auf die Musik. Du lehrest mich, wie die höhern und tiefern Töne übereinstim-

men, und was es mit der Vereinigung zwoer Sayten, die einen verschiednen Klang haben, für eine Beschaffenheit habe." Der Ort des Macrobius nach dem Seneca ist folgender: *fit concentus ex dissonis;* d. i. „aus den Dissonanzen entsteht eine Uebereinstimmung." Man thue noch hinzu, was Cicero schon lange vorher auf eine ähnliche Art gesagt hatte, wenn er (§. 178.) die drey Stände einer Republic mit den verschiednen Tönen einer Zusammenstimmung verglich, und hinzufügte, daß durch die Mäßigung (die Temperatur) dieser verschiednen Stimmen doch ein übereinstimmender Gesang entstünde; (isque *concentus ex dissimillimarum vocum moderatione concors efficitur.*) Was beym Cicero die dissimillimae voces sind, das sind beym Seneca und Macrobius die nerui dispares und die soni dissoni. Da nun die Alten keine Secunden und Septimen rc. gehabt: so bleiben keine andere Intervallen als die Terzen übrig, deren beyde Töne, ob sie wohl dispares, dissimiles, oder nach der Theorie der Alten, dissoni sind, dennoch eine vollkommne Uebereinstimmung zuwege bringen.

§. 198.

Der Ort im Horaz:

Vt gratas inter mensas *symphonia discors*
Offendit:
Sic animis natum inuentumque poëma iuuandis,
Si paullum a summo discessit, vergit ad imum.

woraus einige erweisen wollen, daß sich die Alten der dißonirenden Intervalle bedienet, gehöret nichts weniger als hieher. Der ganze Zusammenhang, und die übrigen Vergleichungen zeigen, daß von einer verstimmten oder deutlicher, von einer mit übelgestimmten Instrumenten besetzten Musik die Rede ist. Die Terzen wurden zwar von den Theoretikern für *discordes* erkläret, aber nicht von den Practikern; und es wird nicht von ihnen gesagt, daß sie das Ohr beleidigten. Nur zu häufig müßte man damit nicht kommen, sagt Cicero.

199.

Der gelehrte Hr. Prior Spieß legte einmahl jemanden die Aufgabe vor: ob es möglich wäre, eine große und kleine Terz, eine große und kleine Sexte, eine große Decime, eine Quarte und Quinte in einen Accord zusammenzubringen? Die Auflösung derselben ist folgender Satz:

$\bar{e}$
$\bar{c}$
g
e
c

der in den sechs ersten harmonischen Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. enthalten ist:

2	: 1	Octave	c	$\bar{c}$
5	: 4	große Terz	c	e
6	: 5	kleine Terz	e	g
4	: 3	Quarte	g	$\bar{c}$
8	: 5	kleine Sexte	e	$\bar{c}$
3	: 5	große Sexte	g	$\bar{e}$
5	: 2	große Decime	c	$\bar{e}$
3	: 2	Quinte	c	g

Hier ist concentus ex dissonis.

§. 200.

Das ist nunmehr die Beschaffenheit der alten Musik. Wer beßer davon unterrichtet zu seyn glaubet, wolle dem Publico seine Entdeckungen nicht misgönnen, und widerlege mich. Sollte wohl jemand noch itzo auf die Gedanken kommen, diese alte Art der Musik wäre der neuern vorzuziehen? Gewiß, wer diese Meinung hegt, zeigt, daß er weder von der alten, noch der neuen Musik das geringste versteht. Die Sache kann für einen der Musik unkundigen nicht beßer, als durch eine Probe von beyden Arten der Musiken entschieden werden. Ich habe schon oben eine vorgeschlagen. Je unbekannter die alte Musikart der heutigen Zeit ist, desto mehr muß selbige auf uns wirken. Traut man den heutigen Musicis nicht die Fähigkeit zu, nach griechischer Art setzen zu können: so bringe man die vier griechischen Lieder, davon man in den am Ende dieses Buchs befindlichen Kupfertafeln einen Abdruck findet, zur Ausführung. Man besetze selbige, nach griechischer und lateinischer Art, in der Octave, und füge die Paraphonie hinzu. Man laße den Tact mit eisernen Absätzen geben; man laße die Sänger mit Instrumentisten begleiten, und höre. Vielleicht zeiget sich die Kraft eines Orpheus oder Amphions in diesen Liedern. Man laße aber solche zugleich von einem Orpheus neuerer Zeiten componiren, und höre diese Singart dagegen. Opposita iuxta se posita &c. Ich wünschte, daß man eine solche Probe anstellte, und vermittelst derselben die griechischen Ohren unsrer Zeit verbeßerte.

Wer übrigens eine genugsame Einsicht in die alte und neue Musik besitzet, wird leichte sehen, daß, wenn die alte der neuern Platz gemacht, das Gute, was jene gehabt, darum nicht gänzlich aus dieser letztern verdrungen worden ist. Die bey den Griechen so genannte Symphonie, vermittelst welcher alle Stimmen in der Octave und Doppeloctave fortgehen, findet in der heutigen Musik unter dem Nahmen einklängiger oder Octavenpaßagen Platz. Der Unterscheid ist nur, daß man nicht ganze Stücke auf dergleichen Art setzet, sondern dergleichen Paßagen nur zur Abwechselung, zur Beförderung eines gewissen Ausdrucks, in einigen Arten von Sing- und Spielcompositionen, gebrauchet. Die Vereinigung der Symphonie und Paraphonie findet ebenfals annoch Statt. Ohne von dem choraischen Styl Exempel herzunehmen, will ich nur die heutiges Tages gebräuchliche Singarien mit zween Baßons anführen, wo die neuere und alte Musikart zu gleicher Zeit herrschet. Da die Griechen von ihrer sehr eingeschränkten und keiner harmonischen Mannigfaltigkeit fähigen Musik, so viel Lärmen machten: was würden sie nicht gethan haben, wenn sie die Musik auf die Art, als sie die neuern Zeiten auszuüben das Glück haben, hätten ausüben können? Man lasse nach allen diesen einen Voßius oder Meibom die Tonkunst der Alten über die unsrige wegsetzen. So wenig diese gelehrten Durchgrübler des Alterthums in Dingen, die etwann die Stellung eines griechischen Accents, oder die verschiednen Mundarten dieser Sprache betreffen, den Ausspruch eines Tonkünstlers würden haben Statt finden lassen: so wenig gilt ihr Urtheil in Dingen, die die Musik angehen. Ihre Ohren waren nicht dazu gemacht, die Reitze der heutigen Tonkunst zu empfinden. Diese Herren waren des Jahrhunderts des Midas würdig. Sie hätten, als dieser phrygische König den Streit zwischen dem Apollo und dem Pan entschied, in deßelben geheimen Rathe präsidiren können. Wären jemahls ihre Köpfe durch metallne oder steinerne Denkmähler verewigt worden: so würde gewißlich, nach der Mode damahliger Zeiten, die Hand des Künstlers die Merkzeichen ihrer Abkunst vom Apollo nicht haben daran fehlen laßen.

E N D E.

Register

Euni-

TAB. I



Fig. A.
Nemesi pteroëssa, biu rhopa, Kyanopi Thea, thygater Dikas,
Ha Kupha phryagmata thnaton Epecheis adamanti chalino Echtusa dy-
brin oloan broton, Melana phtonon
Fig. B
Chionoblepharu pater A-
us, Rhodoessan ho antyga polon Ptanois hyp ichnesi diokeis,
Chryseaisin agallemenos Komais, Perinoton apeiraton ura nu Aktina po-
lystrophon amplekon, Aiglas polykerdea pagan Perigaian hapasan helisson
Potamoi de sethen pyros ambrotu Tiktusin eperaton hameran.
eudios asteron Kat Olympon anakta Chorevei Aneton melos aien a ei den
Phoibeidi terpomenos lyra. Glauca depar hoi te sela na Chrono horion
hagenonevei, Leukon hypo Syrmasi moschon. Gannytai de te hoi noos

TAB. II.


Fig. C.
ev-me nes Polycimona Kosmon helis-son.
Chryse a Phorminx, A
pol lo nos, Kai i o pla Komon Syndikon moisan Kteanon, Tasa Kuei
menbasis, aglai as Archa.. Peithon tai d'aoid oi Samasin, Agesicho-
Chorus
ron hopo tan ton phroimi-on Ambolas teuches eleli zo mena.
Kaiton aichma tan ke ravnon sbennyeis.
Fig. D.
Aeide, musa, moi philae, molpâs d'emâs Katarchu, avrâ de son ap
al seon Emas phrenas donei-to. Callio peiasopha,
Muson prokatage titerpnon, Kaisophe mustodota, Latus gone,
Delie, pai an, ev meneis pareste moi

TAB. III

Fig. E. *Notae Lydii Modi.*

pro Voce	pro instrum.	Systema Maius	Mod. Lyd. est	Hypodor transp. apud Graecos
>	⊥	Proslamb.	fis	A
˥	Γ	Hyp. hyp.	gis	H
R	L	Par. hyp.	a	c
φ	F	Hyp. diat.	h	d
C	C	Hyp. mes	cis	e
P	ɔ	Par. mes.	d	f
M	Π	Mes. diat.	e	g
İ	<	Mese.	fis	a
θ	V	Trite syn.	g	b
Γ	N	Syn. diat.	a	c
⊔	Z	Nete syn.	h	d
Z	⊔	Param.	gis	h
E	⅃	Trite diez.	a	c
⊔	Z	Diez. diat.	h	d
θ	Ч	Nete diez	cis	e
λ	⊦	Trite hyp.	d	f
Ḿ	Π́	Hyp. diat.	e	g
Í	V́	Nete hyp.	fis	a

Fig. F.

I M M   M M I M M   İ C P M

Nemesi pterocssa, biu rhopa

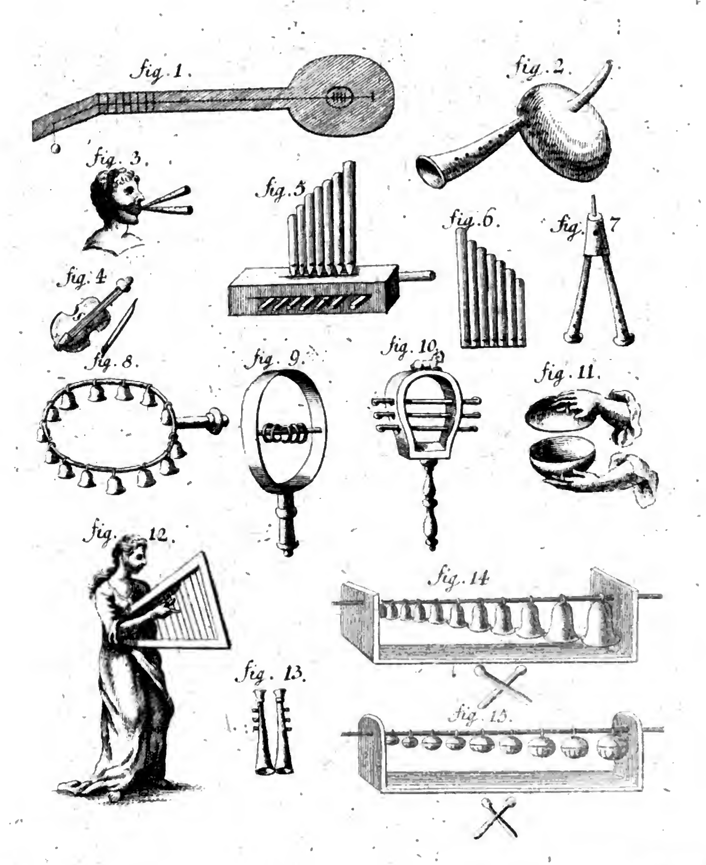
Φ M Z Z   Z Z   E Z İ   Z M

Kyanopi Thea, thygater Dikas, cet.

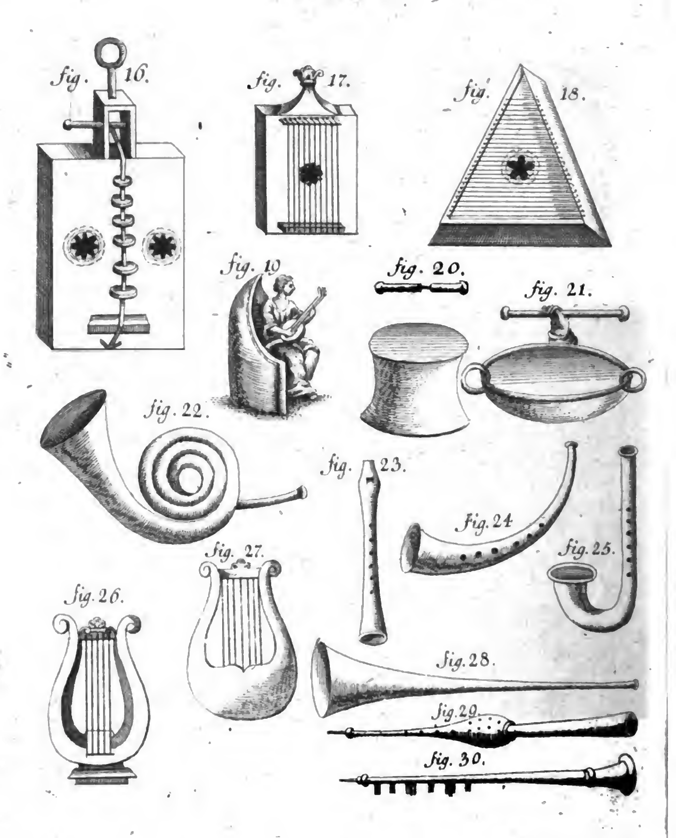
Fig. G. Losfius.

Jam satis terris niuis atque dirae Grandinis misit pater,

et rubente Dextera sacras iaculatus arces, Terruit urbem.


fig. 1.
fig. 2.
fig. 3.
fig. 4
fig. 5
fig. 6.
fig. 7
fig. 8.
fig. 9.
fig. 10.
fig. 11.
fig. 12.
fig. 13.
fig. 14
fig. 15.

TAB. V.


fig. 16.
fig. 17.
fig. 18.
fig. 19
fig. 20.
fig. 21.
fig. 22.
fig. 23.
fig. 24
fig. 25.
fig. 26.
fig. 27.
fig. 28.
fig. 29.
fig. 30.

TAB. VI.

Fig. 33.

℟ Rorate coeli desuper, et nubes pluant iu-
-stum. Aperiatur terra et germinet
saluatorem. Coeli enarrant gloriam Dei, et
opera manuum eius adnunciat firmamentum

Fig. 34.

℟ Resurrexi et adhuc te cum sum
alleluia. Posuisti super me manum
Tuam, alleluia Mirabilis facta est sci-
entia tua: alleluia, alleluia

Fig. 35.

Domine probasti me et cognouisti me. tu
cognouisti sessionem meam et resurre-
ctionem meam.

Fig. 36.

Pascha nostrum immola-
tus est Christus

℣ Epulemur in azymis
sinceritatis et veritatis.

Fig. 37.

Fig. 38.

Fig. 31.

Fig. 32.

A E L B
H G
F
C K M D

TAB. VII.


Fig. AA.
Neme si ptero es Sabi ta rhopa Kija no pi The a thygater Dikas
Ha Kuphaphry agmata thna ton Epecheis ada manticha li no
Fig. BB.
Ech tu sa d'y brin olo an broton melanaphtonon cet.
Chio noblepharu pater A
us Rhodo essan hos antij ga po lon Planois hypich — nesi di - Kas
Chryse ai sina gallome nos Komais Perino tona pei raton u ranu
Ak ti na po ly strophon am ple kon Aig las po ly ker dea pa gan
Peri gaian ha pasan he lis son Po ta moi de se then pyros am bro tu
Tix tu sin e pe raton ha meran. Soimenchoros eu dios a steron
Kat olympona nakta chore vei Ane ton melos ai en a ei don
Phoibe i di ter pomenos ly ra Glau ca de par hoi te se La na

TAB. VIII.


Chronon horion hagemone vei Leu kon hypo syrmasi mo schon
Gannytai de te hoi noos ev menes Poly ei mona Kos mon helis son.
Fig. CC.
Chryse a phor minx A pol lo nos Kai i o pla ko mon syndi
kon moi san ktea non Tasa Ku ei menbasis a glai as ar=
Chorus
cha. Pei thon tai d'a oi doi sa ma sin A ge si cho ron
hopatan ton phroimi on. ambo las teu ches e le li Zome na.
Fig. DD.
Kai ton aichma tanke ravnon sbenny eis. A ei de, mu-
sa, moiphila molpas d'e mas Ka tarchu avra de sonap' al se on. Emas
phre nas do nei - to. Callio peia so pha mu son prokatage ti ter pnon
Kaisophe mustodo ta, Latus gone, Deli e pai an Ev me neis pa re ste moi.

Fig. E. *Notae Lydii Modi.*

ᴧ ˥ R Φ C P M İ Θ Γ Ц Ξ E Ц Θ λ M Í *pro Voce.*

ᴦ Γ L F C Ɔ ⊓ < V N Ξ ⊔ Ц Ξ Ч Ⅎ ⊓ V *pro instru*

Systema Maius.

Proslamb. - fis . A
Hyp. hyp. - gis . H
Par. hyp. - a . c
Hyp. diat. - h . d
Hyp. mes. - cis . e
Par. mes. - d . f
Mes. diat. - e . g
Mese. - fis . a
Trite syn. - g . b
Syn. diat. - a . c
Nete syn. - h . d
Param. - gis . h
Trite diez. - a . c
Diez. diat. - h . d
Nete diez. - cis . e
Trite hyp. - d . f
Hyp. diat. - e . g
Nete hyp. - fis . a

Mod. … est *Hypodor… apud Gr…*

Fig. F. İ M M M M I M M İ C P M
Nemesi pterocessa, biu rhopa

Φ M Ξ Ξ Ξ Ξ E Ξ İ Ξ M
Kyanopi Thea, thygater Dikas, cet.

Fig. G. Losfius.

